ARTA SI IMAGINATIE
UN STUDIU DESPRE FILOSOFIA MINTII
DE ROGER SCRUTON

PREFATA

Intentia mea in aceasta lucrare este sa arat ca este posibil sa se faca o prezentare sistematica a experientei estetice in termenii unei filosofii empiriste a mintii. Am obtinut un mare beneficiu de la mai multi autori, in particular de la Wittgenstein, a carui influenta este aparenta peste tot, si de la Kant ale carui pareri au inspirat teoria aparata in Capitolul 10. In timp ce am incercat sa evit jargonul care nu era necesar , abordarea catre estetica prezentata aici este frecvent tehnica. Sper numai ca acest lucru sa nu descurajeze cititorul nefamiliarizat cu zone mai specializate ale filosofiei moderne. Problemele de care m-am ocupat , adesea exprimate de dragul claritatii in limbajul logicii filosofice, sunt problemele perene ale esteticii , problemele legate de natura si valoarea artei. Pentru a face sarcina cititorului mai putin dificila, am incercat pe cat posibil sa fac cele trei parti ale acestei lucrari independente una de alta. Aceia interesati de de filosofia mintii pot in consecinta sa inceapa cu Partea a II-a , in timp ce aceia interesati de filosofia artei pot prefera sa abordeze intreaga carte de la sfarsit spre inceput (invers).

O versiune a acestei lucrari a fost prezentata ca o dizertatie de doctorat la Universitatea Cambridge in 1972. Vreau sa multumesc Master and Fellows (Profesor si Colegi) de la Peterhouse pentru premiul de cercetare oferit si de aceea pentru libertatea de a lucra la dizertatie. De asemenea, as dori sa multumesc supervizorilor mei Dr M.K. Tanner si Profesor G.E.M.Anscombe pentru indrumare si sugestii; examinatorilor mei.....

Londra, iulie 1974 , Roger Scruton

CAPITOLUL I

INTRODUCERE

Scopul acestei lucrari este schitarea unei teorii a judecatii estetice si a aprecierii estetice in termenii unei filosofii empiriste a mintii. Pentru filosofii de formatie idealista, estetica nu s-a detasat de filosofia mintii: astfel de filosofi au produs teorii de gandire , sentiment si imaginatie care dau un loc central si inteligibil activitatilor de judecata si apreciere estetica. Empiristii, pe de alta parte, au considerat dificil sa dea seama pentru aceste activitati ,cu exceptia reducerii importantei lor intr-un fel pe care putini l-ar considera acceptabil. Estetica a devenit pentru astfel de fisofi, precum Hutcheson si Hume, o problema de „sentiment": de a-ti placea un lucru mai degraba decat altul. Gustul este un segment izolat si inexplicabil al psihologiei umane si este simplu un fapt curios dar filosofic neinteresant ca oamenii se bucura de unele lucruri (precum tragediile,capsunile si vremea frumoasa)si se feresc de altele. „Frumusetea, a scris Hume, este o astfel de ordine si constructie a partilor incat fie prin constitutia primara a naturii noastre , prin obicei sau prin capriciu este potrivita sa dea placere si satisfactie sufletului." (1)

Neavand nicio filosofie a gandului sau a sentimentului care ar putea face inteligibile experientele noastre de arta , pare natural pentru acesti filosofi ca aprecierea estetica sa nu-si gaseasca un loc in partea intelectualala a mentalitatii umane. In acest fel, Hutcheson a fost fericit sa spuna ca „originea perceptiilor noastre de frumusete si armonie este numita pe drept „simt" pentru ca nu implica niciun element intelectual, nicio reflectie asupra principiilor si a cauzelor".(2)

(1) Tratatul, II

(2)O cercetare asupra originalului ideilor noastre de frumusete si virtute

Filosofia analitica moderna a mostenit slabiciunea originilor sale empiriste. Au fost cateva lucrari de estetica fisofica in acest secol care arunca ceva lumina asupra subiectului, si multi dintre aceia care o fac (Croce "Estetica" , de exemplu, si Collingwood „Filosofia artei") imprumuta cadrul intelectual al idealismului. Este clar ca, in ciuda respingerii presupozitiilor sceptice si carteziene ale empirismului traditional, filosofia analitica are mai multe in comun cu gandirea lui Locke, Hume, Berkeley si Thomas Reid decat are cu cea a lui Hegel, Fichte sau Croce. Nu mai este posibil sa acceptam filosofia mintii care a facut plauzibila prezentarea lui Croce asupra judecatii estetice: si cu toate acestea relatarea rivala a proceselor mentale umane care deriva de la Ryle si Wittgenstein nu da o imagine clara a locului pe care il ocupa estetica. In urmatoarele capitole vreau sa sugerez cum poate fi umpluta aceasta lacuna.

Estetica filosofica pare sa se imparta in doua parti : mai intai este studiul aprecierii estetice , al atitudinii estetice, al gustului, al emotiei estetice etc. Cu alte cuvinte este o analiza filosofica a unei zone a experientei umane , zona implicata in raspunsurile noastre la obiectele de interes estetic. Este o intrebare filosofica pana unde este posibil sa dai o descriere a acestor atitudini si preferinte care sa nu fie triviala si pana unde este posibil sa le pui deoparte ca un segment autonom al activitatii mentale. In al doilea rand , filosofii incearca sa analizeze judecatile noastre cu privire la obiectele sentimentului si aprecierii estetice. Noi facem judecati de valoare cu privire la aceste obiecte si le descriem in feluri variate care par a avea o ciudata relatie cu semnificatia lor estetica. Noi trebuie sa descoperim ce inseamna aceste descrieri si evaluari si cum pot fi ele sustinute, daca pot fi totusi sustinute.

Se pare ca noi am facut o mare presupunere (ipoteza). Este intr-adevar atat de evident ca noi putem sa descriem judecata estetica si aprecierea estetica independent? Va fi unul dintre punctele mele de vedere ca nu putem. Sigur ca ar insemna sa fii un filosof grabit ca sa sustii ca etica se imparte in acelasi fel - in studiul atitudinilor si sentimentelor morale pe de o parte si in studiul judecatilor morale pe de alta parte. Pentru ca exista argumente puternice pentru a spune ca

noi nu putem intelege atitudinile si sentimentele si ca nu putem intelege aceste atitudini si sentimente pana cand nu avem o ferma intelegere a exprimarii lor in judecati morale.

Dar pentru a stabili legaturile precise intre judecata si apreciere in estetica este dificil - mai dificil chiar decat in etica. O sursa de dificultate este chiar obscuritatea unor asemenea grele notiuni teoretice precum „apreciere estetica" si „experienta estetica". Si totusi,intr-o analiza a acestor notiuni trebuie gasita o estetica empirista. Mai mult , anumite presupuneri(ipoteze) largi trebuie facute cu privire la conceptul de inteles(de sens) daca judecata estetica poate fi explicata in cele din urma. Nu se poate nega ca exista niste legaturi intre intelesul enunturilor noastre si starea noastra mentala; dar in cazul experientei estetice legatura se dovedeste greu de descris. Prima parte a investigatiei se va concentra ,de aceea , asupra intrebarilor referitoare la teoria intelesului, in timp ce partea a doua se va referi la filosofia mintii. Numai prin aceste mijloace de carusel poate fi legata teoria empirista a mintii de problemele estetice.

Se va pune intrebarea ; „ Ce loc ocupa arta intr-o astfel de investigatie?" Unde se potriveste conceptul de arta cu acelea ale experientei estetice si ale judecatii estetice"?Sigur ca ar fi prostesc sa tratam estetica intr-un asemenea fel incat sa devina un fapt irelevant ca principalele obiecte ale judecatii si aprecierii estetice sunt lucrarile de arta. Acest lucru a facut inacceptabila estetica empirista. Niciun cititor al lui Hegel nu poate rata sa admire minunatia si siguranta cu care el argumenteaza locul central al artei in experienta umana si cu care el a derivat din pure premise filosofice o teorie a naturii si limitelor diferitelor forme de arta. Cu toate acestea, nu este sigur ca presupunerea(ipoteza) empirista potrivit careia arta si aprecierea artei pot fi independent descrise a fost intr-adevar respinsa. Daca este important Kant in istoria esteticii, acest lucru se datoreaza partial faptului ca el a fost primul filosof care a incercat sa dea o prezentare sistematica a aprecierii estetice fara sa descrie obiectul ei material si fara sa cada in „Sentimentalism". Va deveni clar ca o mare greutate atarna de intrebarea daca demersul lui Kant poate fi dus la bun sfarsit. Este caracteristic empirismului sa priveasca procesele mentale ca intrinsec divizibile in doua categorii separate – cognitiva , conativa si afectiva, de exemplu. Pentru idealism acestea sunt cel mult aspecte mutual dependente de un singur proces si asimilarea „ esteticului" la „afectiv" este simplu un refuz al recunoasterii ca toata activitatea mentala este egal cognitiva. Experienta estetica este o forma de cunoastere si trebuie definita in termenii obiectului ei. Experienta si obiectele sale sunt atat de intim legate , va spune idealistul asa incat sa se uneasca in intregime formand o sfera autonoma a activitati mentale. In acest fel Croce (si urmandu-l pe el, Collingwood) a argumentat ca legatura dintre arta si aprecierea estetica este logic necesara: obiectul aprecierii este"expresie" si expresia este prerogativul artei. In cele ce urmeaza, vreau sa arat ca abordarea Kantiana cu privire la estetica nu numai ca poate fi resuscitata dar i se poate da o baza analitica ferma.

Inainte de a incepe, voi descrie anumite presupuneri filosofice ale argumentelor in ultimele capitole si voi indica pe scurt de ce aceste presupuneri sunt apropiate de principiile empirismului. Orice serioasa filosofie a mintii trebuie sa ne permita sa raspundem intrebarilor de forma : „ Ce este gandul?", „Ce este credinta?", „Ce este senzatia?" , „Ce sunt emotiile morale?", „Ce este experienta estetica?"etc. Voi presupune ca raspunsurile la intrebari ca acestea implica analiza intelesului termenilor de „gand", „ credinta", „senzatie" si a unor termeni similari. Aceasta este, cred, una dintre doctrinele filosofiei analitice. Cu toate acestea , nu toate explicatiile intelesului(sensului) termenilor de „gand" „ credinta", „senzatie" sunt filosofic adecvati ; noi nu dorim sa stim numai anumite fapte despre folosirea acestor termeni. Voi presupune ca , in afara de anumite exceptii foarte importante pe care le voi discuta in Capitolul 5,caracteristicile interesante ale intelesului termenilor , acele caracteristici pe care un filosof este interesat sa le descopere, sunt caracteristicile care guverneaza adevarul si falsitatea enunturilor in care apar acesti termeni. Noi suntem interesati de intelesul termenilor numai pentru ca suntem interesati de adevarul enunturilor(propozitiilor). Numai daca noi cunoastem conditiile in care este adevarat sa spui despre cineva ca se gandeste(de exemplu), stim ce este important cu privire la intelesul termenului „gand". Daca noi cunoastem aceste conditii, atunci suntem in pozitia de a spune de ce avem un termen cu acest inteles : noi am inteles ceva despre conceptul de gand. Noi putem arata spre relatiile si coerenta dintre conditiile care fac inteligibil conceptul de gand. Acest lucru se datoreaza partial

faptului ca argumentele filosofice sunt despre conditiile de adevar si nu sunt simple subterfugii verbale.

Acum un important principiu al felului de empirism analitic pe care mi-l voi asuma este acesta : noi presupunem ca exista o categorie centrala de propozitii, incluzand multe propozitii declarative la timpul prezent singular care sunt esential legate de conditiile de adevar in asa fel incat nicio descriere nu poate fi facuta cu privire la intelesul uneia dintre aceste propozitii, sau cu privire la ceea ce se intelege intr-una din aceste propozitii, care sa nu se refere la conditii pentru adevarul ei. Sunt , poate, alte propozitii al caror inteles nu trebuie sa fie explicat in acest fel , dar este esential pentru limba noastra si pentru orice limba in care trebuie transmisa informatia , ca sa existe acesta categorie centrala de propozitii declarative , al caror inteles deriva din conditiile adevarului lor. Si a da sens propozitiilor din aceasta clasa este o conditie de a da sens oricarei alte propozitii.

Din acest motiv cercetarea filosofica asupra intelesului termenilor va tinde sa se concentreze aupra folosirii lor in propozitiile declarative la timpul prezent – vrem sa stim daca este adevarat sa spunem despre cineva ca acum se gandeste, in dureri, infricosat, etc. Speranta este ca o intelegere a anumitor caracteristici generale ale limbii – reguli care guverneaza introducerea timpurilor ,conectorilor, modurilor, etc - ne va permite sa obtinem intelesul propozitiilor care raman. Empiristul va argumenta ca aceasta clasa de propozitii are un loc important pentru ca aceste propozitii sunt intim legate de fundamentele cunostintelor noastre. Cu aceste propozitii ideea de conditie a adevarului primeste un continut epistemologic. De aici trebuie sa distingem doua notiuni ale conditiei adevarului, prima epistemologica , a doua numai formala. Empirismul implica o incercare de a explica intelesul nostru asupra limbii. Dar trebuie sa fim atenti sa nu facem confuzie cu o abordare mai formala a conceptului de sens, care nu face referire la intelegere. Din punctul de vedere al semnaticii formale, exista o acceptiune in care oricarui sistem de semne i se poate atribui o conditie a adevarului pentru fiecare propozitie, chiar daca acest sistem va fi folosit si inteles sau nu ca o limba de catre fiinte inteligente. Este suficient ca pentru fiecare propozitie ‚s'o alta propozitie s' sa fie gasita asa incat ‚s' este adevarata daca si numai daca s'. Ne-am putea gandi la ‚s' si la s' ca la propozitii in doua limbi izomorfe si neinterpretate. Sau ne-am putea gandi la s' ca la o propozitie arbitrara introdusa in limba precis in acest scop(o propozitie care nu are alt sens in afara de sensul dat ei de echivalenta cu ‚s'. In cazuri limitate ‚s' si s' pot fi luate drept identice. Astfel , daca are sens sa spunem ca ‚s e adevarata" atunci propozitia ‚s' are in cel mai pur formal sens , o conditie a adevarului , si anume circumstanta de s. Dar filosofii care argumenteaza ca daca propozitia „a este bun" are conditii genuine de adevar , ei nu vor sa nege ca „a e bun" este adevarata daca si numai daca p unde p semnifica alte propozitii – precum „ a este dorit" , „a e un obiect al preferintei- - care prezinta aceleasi dificultati epistemologice.

Mai mult aceasta notiune „formala" a conditiei de adevar poate fi intarita fara a produce concluzii substantiale. Pentru ca o limba poate fi confruntata cu o teorie semantica asa incat fiecarei propozitii din limba i se poate atribui o conditie de adevar in teorie. Daca noi construim o interpretare semantica pentru o limba sau sistem de semne , atunci acest lucru ne permite sa atribuim conditii ale adevarului recurent propozitiilor din limba intr-un fel care nu mai e trivial. Dar aceasta atribuire a conditiilor adevarului ne va da noua mijloace de intelegere a limbii originale numai daca noi intelegem mai intai teoria semantica cu care este confruntata. Si a intelege teoria va implica in mod egal abilitatea de atribui conditii ale adevarului, intr-un sens mai putin formal , propozitiilor sale.

Empiristii argumenteaza ca noi putem intelege limba daca cel putin unor propoziti ale sale le sunt date conditii ale adevarului intr-un sens mai puternic: conditii care arata cum o propozitie ar trebui verificata. Noi putem atribui inteles anumitor propozitii direct fara medierea altora care „dau conditiile lor de adevar" intr-o maniera pur formala. Noi trebuie sa explicam functia referentiala si descriptiva a propozitiilor in termeni de caracteristici observabile ale lumii noastre. Nu e fapul ca ‚s' este adevarata daca si numai daca s care ne permite noua sa intelelegem ‚s'. Este mai degraba faptul ca exista o stare de fapte care garanteaza adevarul lui ‚s' si care poate fi identificata nu numai prin folosirea propozitiilor echivalente dar de asemenea direct prin observatie. Cu alte cuvinte , ideea unei conditii a adevarului este indeplinita sau este dat continutul in termeni de stari de fapte

observabile care fac propozitiile adevarate. Este un principiu esential al empirismului ca notiunea formala a conditiei adevarului poate fi indeplinita in acest fel, prin referire la starea de fapte care poate fi localizata prin observatie.

De-a lungul urmatoarelor capitole ma voi apleca puternic asupra diferentei care este subliniata aici , intre teoria formala a semanticii si acea parte a teoriei intelesului care apartine mai degraba filosofiei mintii: teoria intelegerii. Prima nu contine, sugerez eu, nicio presupozitie de tip epistemologic, in timp ce a doua necesita o prezentare a cunostintelor umane. Daca noi consideram empirismul ca pe o teorie a intelegerii, atunci putem vedea de ce acea clasa centrala de propozitii – declarative la timpul prezent singular- are o atata importanta pentru cercetarea filosofica de felul celei in care noi ne-am angajat. Pentru aceste propozitii pot fi date explicatii demonstrative : conditiile lor de adevar pot fi identificate demonstrativ, aratand caracteristicile observabile ale lumii. Intelesul propozitiilor elementare este predat prin referire la aceste stari de fapte si, fara aceasta relatie cu o situatie observabila, intelesul acestor predicate si expresii care sunt esentiale petru intelegerea limbii n-ar putea fi nicioadata invatat. Aceasta inseamna ca intelesul acestor propozitii primitive trebuie sa fie dat in termeni de stari observabile de fapte care le fac sa fie adevarate – aceste stari de fapte sunt implicate in predarea si invatarea propozitiilor in cauza. Exista, de aceea, un simt al conditiei adevarului in care conditia de adevar a lui „s” este legata de stabilirea folosirii lui „s” si de intelesul lui „s” ; poate fi distins , de aceea , de simpla evidenta a adevarului lui „s”. Bineinteles , o conditie de adevar a lui ”s” se va referi de asemenea la o stare de fapt care este evidenta pentru adevarul lui ”s” ; dar este evident ca este legata cu „s” intr-un fel particular , asa incat, daca ar inceta sa fie evidenta noi am fi fortati sa concluzionam ca intelesul lui „s” s-a schimbat. In sensul epistemologic al conditiei de adevar atunci noi putem vedea de ce intelesul unei propozitii declarative este dat (cel putin in aceste cazuri centrale) de conditiile ei de adevar.

Acum , invatarea unei limbi este dependenta de o anumita intelegere naturala a situatiilor cu care se confrunta aceste propozitii : nu exista o determinare a priori a ceea ce poate fi inteles de la sine. Folosirea de catre copil in viitor este un criteriu a ceea ce el a inteles , dar in niciun moment nu este folosirea logic determinata de ceea ce s-a intamplat mai inainte. S-ar parea ca asta inseamna ca nu putem sa derivam din simpla legatura demonstrativa a propozitiei cu conditiile de adevar o descriere a conditiilor care sunt necesare si suficiente pentru adevarul ei. Conditiile necesare vor subzista ca un fundal vag inteles si nearticulat pentru situatia de predare, in timp ce conditiile suficiente ar putea fi formulate numai daca noi am avea niste mijloace de descriere a situatiei pe care noi am localizat-o prin demonstratie. Si aceasta inseamna sa presupunem o intelegere a altor propozitii prezentand precis problemele acelora pe care incercam sa le explicam. Cu toate acestea, imposibilitatea de a formula conditii necesare si suficiente implica faptul ca aceste conditii nu exista : dimpotriva, argumentul pare sa sugereze ca ele exista si ele determina intelesul propozitiei.

Legatura propozitiilor declarative la prezent cu acele conditii de adevar in sens etimologic poate ca explica semnificatia notiunii lui Wittgenstein de „criteriu”. Inteleg ca un criteriu de inteligenta este, sa spunem, o caracteristica a unui om care ne da un motiv pentru a-l descrie drept inteligent: aceasta este o parte a ceea ce noi intelegem prin inteligenta, in asa fel incat , daca aceasta caracteristica ar inceta sa ne dea un motiv pentru judecata , conceptul de inteligenta s-ar schimba. Aceasta definitie nu este foarte satisfacatoare pentru ca notiunea de motiv este contextuala – ceea ce este un motiv intr-un context nu este motiv in altul. De exemplu, a avea coarne este un criteriu pentru ceva care e o vaca : dar in alte circumstante ar putea fi parte din motivul pentru a spune ca ceva este o capra si deci nu e o vaca. Trebuie sa explicam , de aceea, cum un criteriu este conceptual conectat cu o anumita judecata. Am putea spune ca este un adevar conceptual incat , in absenta oricarui motiv contrar , prezenta unui criteriu da un motiv pentru adevarul judecatii corespunzatoare. In a numi acest adevar conceptual vreau sa arat faptul ca prin desprinderea relatiilor intre un termen si criteriul sau se spune ca omul intelege termenul. Un adevar conceptual este consecinta directa a felului in care este fixat intelesul termenului.

Din aceasta urmeaza ca un criteriu pentru aplicarea unui predicat F este de asemenea o conditie care guverneaza adevarul propozitiei F(a). Criteriile care definesc intelesul termenilor

angajati in propozitiile declarative la timpul prezent asigura de asemenea conditiile in care aceste propozitii sunt adevarate. (Aceste criterii nu sunt in general nici condititi necesare , nici suficiente, cu toate ca ambele conditii sunt legate de ele asimptomatic). Wittgenstein s-a gandit ca prezenta criteriilor poate fi detectata in orice: ele servesc ,de aceea ,pentru a inchide golul dintre epistemologie si logica. In consecinta , a descoperi criteriile pentru aplicarea unui predicat inseamna a descoperi ceea ce este filosofic interesant cu privire la aceasta.

Problemele esteticii vor primi raspuns intr-un fel satisfacator empirismului daca notiunile care ne framanta – adica „experienta estetica" si „atitudinea estetica" sunt elucidate in termenii criteriilor lor, starile de lucruri observabile care garanteaza aplicarea lor. Dar acest lucru ne aduce la ipoteza finala care poate parea ca face programul empirist imposibil de indeplinit. Aceasta este ipoteza potrivit careia criteriile trebuie sa fie fapte sau caracteristici public observabile: experienta estetica si atitudinea estetica trebuie sa fie elucidate in primul rand in termenii expresiilor lor. Se poate obiecta ca nu putem dovedi nimic, abordand subiectul intr-un mod atat de intortocheat (indirect). Sigur , se va argumenta ca punctul important este experienta sau atitudinea insasi si aceasta este ceva independent de expresia sa, un proces intern care poate fi descoperit numai prin introspectie. Daca dorim sa cunoastem natura esentiala a experientei estetice, se va spune ca va trebui sa incepem o investigatie fenomenologica, descoperind ce este experienta in ea insasi, structura „Noematica" asa cum este aceasta revelata studiului fenomenologic. Plauzibilitatea unui astfel de punct de vedere se reflecta in faptul ca cele mai influente si ambitioase lucrari de estetica in afara traditiei idealiste au fost lucrarile de fenomenologie , precum cele doua tratate ale lui Sartre cu privire la imaginatie, „Fenomenologia Experientei Estetice" a lui Mikel Dufrenne si lucrarea lui Ingarden „Opera de arta literara".

Fenomenologia incearca sa clarifice notiunea de experienta estetica cu mijloacele „reducerii fenomenologice"ale experientei insesi. Experienta este supusa unei „Puneri in paranteza" ceea ce inseamna ca toata referinta la obiectele din afara este exclusa din descrierea in care termenii trebuie sa apara cu referinta lor obisnuita suspendata. Chiar daca o adoptam sau nu extensional ca pe o conditie necesara de analiza – asa cum au facut empiristii moderni precum Carnap – este totusi clar ca cercetarea sistematica pentru conditiile de adevar in alt fel decat in sens formal va fi determinata de existenta contextelor pentru care noi nu avem regului de inlocuire. De aceea, reducerea fenomenologica, care trebuie inevitabil sa se produca in astfel de contexte, va fi evitata in aceasta lucrare. Mai mult , exista argumente independente care sustin o abordare pur extensionala. Cu toate ca o experienta se presupune a fi „redusa" de examinarea fenomenologica si ,in consecinta,, separata atat de obiectul ei material cat si de expresia externa, nu poate fi o descriere coerenta a ceea ce se reduce la. „Descrierile" fenomenologice ale experientei , cand nu sunt simple referiri deghizate ale expresiei publice, sunt metafore elaborate care nu ne spun nimic definit despre experintele la care se refera. Intr-adevar, daca ne asumam adevarul argumentului faimos al lui Wittgenstein impotriva posibilitatii de referire la „obiectele private" (propozitii referitoare la obiecte care sunt numai intamplator conectate cu propozitii care sunt public observabile") , atunci la acest lucru trebuie sa ne asteptam. Structura „noematica"a experientei nu este nimic mai mult decat traducerea metaforica a faptului ca experienta este esential constituita de circumstante externe.

Bineinteles ca experienta estetica are "intentionalitate" si implica un mod particular de intelegere a obiectului ei. Dar nu exista nici un motiv pentru care aceasta caracteristica nu ar fi explicata in termenii criteriilor care sunt aplicabile in mod egal persoanei I si persoanei a III-a. Intr-adevar, sper sa fac diferite sugestii care vor arata cum pot fi produse aceste criterii. Voi presupune ca niciun inteles nu poate fi atasat unui termen al unei limbi publice – precum „experienta" – in afara de referirea la criterii public observabile pentru aplicarea sa. Din moment ce este imposibil sa ne referim la „obiectele private" inseamna ca acele conditii de adevar ale propozitiilor despre experiente trebuie date in termeni de stari de fapte public observabile. Cu alte cuvinte : nu sunt fapte despre starile mentale care nu sunt fapte pe care le pot sti si observa in altul asa cum le observ la mine. Fenomenologia in traditia lui Husserl incearca un studiu in adancime in cazul persoanei I , independent de criteriile care trebuie invocate in a da sens oricarui termen psihologic. Dar, dupa

cum clarifica si discutia lui Wittgenstein, noi nu trebuie sa incercam sa raspundem la intrebari precum :" Ce este experienta estetica?" privind in interior. Cunostintele noastre despre propriile noastre experiente sunt imediate , bazate pe nimic. Nu se bazeaza pe nicio caracteristica a experientelor pe care noi le recunoastem pentru ceea ce sunt. Observarea noematica a experientei nu ne poate spune nimic despre ea. Singurele fapte despre experienta sunt fapte despre experienta celorlalti. Daca incercam sa descriem experientele estetice doar in cazul nostru, daca incercam sa descoperim caracteristicile experientelor noastre care nu sunt public observabile si inca pe baza pe care noi trebuie sa le clasificam in feluri, atunci noi trebuie pur si simplu sa caracterizam experientele noastre cu mijloacele metaforelor elaborate, sau prin intermediul limbajului special tehnic (ca acela inventat de Husserl) , al carui camp de referinta nu poate fi definit.

In urmatoarea cercetare ma voi referi la fenomenologie numai in masura in care asigura o metoda convenabila de rezumare a faptelor care pot fi formulate in termeni a ceea ce e public observabil. Voi imprumuta de la fenomenologie termenul de „obiect estetic", dar il voi folosi in sens material, pentru a ma referi la item(fie opera de arta sau nu) care este obiectul material al interesului estetic. Cu toate acestea, acest lucru nu inseamna ca voi fi in dezacord cu acei fenomenologi (precum Ingarden si Dufrenne) care au argumentat ca lucrarea de arta si „obiectul estetic" sunt distincte. In sensul in care ei formuleaza aceasta asertiune este in intregime adevarat. Distinctia fenomenologului va corespunde cel putin in parte distinctiei pe care o voi face intre opera de arta si caracterul estetic.

Aceasta ne aduce la capatul ipotezelor neargumentate care vor dicta metoda capitolelor urmatoare. Se poate ca aceste ipoteze sa nu fie clare unora asa cum sunt autorului ; si se poate ca ele sa fie numai o parte a adevarului. Cu toate acestea , acest lucru nu trebuie sa impiedice cititorul , din moment ce ipotezele in cauza pot fi facute in orice tratat de estetica , care este numai o ramura a filosofiei si nu filosofia insasi. Mai mult, nu va fi neinteresant, chiar pentru un filosof care isi imgineaza ca toata experienta este in parte cel putin iremediabil „privata", de a vedea pana unde pot fi descrise aspectele publice si observabile ale experientei estetice.

CAPITOLUL II
INDIVIUALITATEA OBIECTULUI ESTETIC

Exista o traditie in filosofia estetica, care poate deriva din „Critica judecatii" a lui Kant care cauta sa defineasca conceptele de judecata si apreciere estetica in termeni de „unicitate" a obiectului estetic. In a privi ceva in mod estetic,se spune, il privesc si eu asa cum este in sine insusi, despartit de orice interes practic si de orice comparatie cu alte lucruri. Vad obiectul ca pe o aparitie izolata, unica si pana la punctul in care il apreciez estetic nu-l supun la concepte sau nu-l relationez cu nicio finalitate practica. Asociata cu acest punct de vedere este o teorie a atitutdinii estetice care a dominat estetica pana azi. Aceasta este teoria care cauta sa defineasca atitudinea estetica in

contrast cu atitutdinile stiintifice(cognitive) pe de o parte si cu atitudinile morale(practice) pe de alta. Voi incepe cu discutarea acestei teorii , unde se afla principalele probleme ale subiectului.

In mod clar, teoria implica doua puncte de vedere separate. Mai intai este contrastul dintre estetica si activitatea stiintifica(cognitiva). Cand eu apreciez un obiect estetic , se spune, eu nu sunt interesat in a-l compara cu obiecte de acelasi fel: nu sunt preocupat de derivarea legilor universale. Kant a mers mai departe, insistand ca in judecata estetica obiectul nu este supus conceptelor deloc. De aici , facultatea de apreciere este chiar diferita de pura intelegere si implica un fel de salt mental in care individualitatea obiectului este cuprinsa si prezentata gandirii.. Aceasta parte a teoriei supravietuieste intr-o forma alterata in filosofia mult mai recenta , in particular, in expresionismul lui Croce si Collingwood, cu al sau celebru contrast intre intuitie si conceptie. Bineinteles , pentru expresionist obiectul aprecierii nu este individualitatea operei de arta cat individualitatea a ceea este exprimat de ea , dar , din moment ce nici Croce nici Collingwood nu dau un criteriu dupa care pot fi separate expresia si continutul , toeria lor nu cantareste mai mult decat o resuscitare a punctului de vedere Kantian. De fapt, nu este nicio exagerare in a spune ca toate dogmele filosofiei estetice in traditie romantica sunt prevestite in marile lucrari ale lui Kant.

A doua parte a teoriei o constituie postularea contrastului dintre atitudinile estetice si practice. Kant a spus ca abordez obiectul estetic cu interesele mele in asteptare. Nu judec obiectul estetic ca pe ceva care va servi ca mijloc pentru un final care ii este extern si nici nu-l tratez ca pe un stimul pentru emotie. Atitudinea mea este una de dezinteresata contemplare, al carui principal ingredient este placerea (1). Acest aspect al teoriei a primit poate mai multa sustinere decat celalalt. Schopenhauer , de exemplu, gandea ca un om poate privi orice estetic , atata timp cat il privea independent de vointa lui – adica fara a tine cont de orice folosinta a lui. Privind astfel, un om putea intelege „Ideea" pe care o exprima obiectul ; si in aceastea cunoastere , s-a gandit Schopenhauer, consta aprecierea estetica(2). Aceasta este teoria populara a artei ca un fel activitate de „joaca" , unde creatia si aprecierea sunt separate de nevoile normale de viata practica si morala. „ Cu agreabilul, binele , prefectiunea , a zis Schiller, omul este numai serios, dar cu frumusetea se joaca" (3).

Asociata cu distinctia dintre atitudinile estetice si practice mai este o distinctie mai specifica , intre ceea ce este estetic si ceea ce este moral. De fapt, filosofii in traditia Kantiana au tins sa se concentreze asupra acestei distinctii (deosebiri) , in parte , cred pentru ca se presupune ca atitudinile estetice si morale sunt atat de apropiate incat daca o distinctie poate fi facuta intre ele sarcina definirii atitudini estetice este aproape indeplinita. Inainte de discutarea acestei abordari , este un punct al metodei care se ridica ori de cate ori noi teoretizam despre judecata sau aprecierea estetica.

1. Kant „ Critica judecatii"
2. Schopenhauer „ Lumea ca vointa si reprezentare"
3. Schiller „ Scrisori despre educatia estetica"

Se va spune ca orice teorie filosofica asupra naturii esteticului trebuie inevitabil sa aiba o calitate abstracta din moment ce notiunea pe care o cere in discutie este absenta din gandul nostru obisnuit. Nu exista un concept obisnuit al esteticului. Noi separam, in gandirea si vorbirea comuna, viata mentala umana in zone in care aprecierea estetica joaca un rol si zone in care nu joaca niciun rol. Termeni precum ; „estetic" si „apreciere" sunt termeni tehnici carora li se da poate sens in contextul teoriei filosofice , dar care pot fi angajati in afara unei astfel de teorii numai intr-un fel arbitrar, pentru a desemna activitati si atitudini care pot avea putine in comun. De ce trebuie sa presupunem ca atitudinile si sentimentele noastre cu privire la muzica sunt in vreun fel comparabile cu atitudinile si sentimentele noastre cand citim un poem sau stam in fata unui peisaj? Se pare ca , inainte ca investigatia sa inceapa , noi deja am clasificat impreuna, cu dibacia mainii filosofului , o multitudine de itemi mentali, de parca ei ar trebui in cele din urma sa arate o structura comuna. Dar ei chiar trebuie? De ce trebuie explicata cerinta de prezentare unitara a acestor sentimente si activitati?

O sugestie ar fi ca , daca nu putem oferi o prezentare unitara , nu vom fi capabili sa explicam de ce noi descriem si evaluam atat de multe si de diferite lucruri (pisese muzicale, poezii, picturi, peisaje, oameni). Exista un limbaj de evaluare comun in toate exemplele filosofilor cu privire la „experienta estetica" si poate ca aceasta ne indreptateste sa presupunem ca un fel particular de preferinta este evident in fiecare dintre ele. Noi vorbim despre operele de arta in termeni de „frumos", „placut" ; ne referim la gustul omului cu privire la picturi, muzica, peisaje si decoratiuni inteioare; noi criticam felul de executare a pieselor muzicale, a picturilor , a poeziilor in acelesi limbaj , referindu-ne la ceea ce e corect sau incorect de facut, la ceea ce se potriveste etc. Aceasta activitate uniforma de apreciere estetica poate sa sugrereze o atitudine in comun cu exemplificarile ei.

Acest punct de vedere a fost luat ca de la sine inteles de Kant , care a pus un mare accent pe frumusete, asa cum facut-o in alte contexte cu alte concepte precum legea, libertatea, binele, din care el a presupus ca se connstruieste notiunea de moralitate.

A fost un obicei printre filosofi sa-l urmeze pe Kant si acest lucru a dus la la multe incercari de a delimita ceea ce e estetic in termeni de analiza a conceptului de apreciere estetica , din moment ce aici limbajul obisnuit pare sa dea mai multe motive pentru supozitia ca estetica este intr-adevar o unitate. Am putea compara incercarea in filosofia recenta de a descrie zona morala a experientei umane in tremenii unui fel ciudat de evaluare care se presupune a-i fi caracteristic, o initiativa care a fost pusa la indoiala , dar care continua sa atraga multe ganduri filosofice.

Accentul pus pe evaluare a primit sustinere de la faptul ca , dificil cum e sa gasesti criterii acceptate de relevanta care guverneaza interesul nostru pentru arta, este cel putin acceptat ca arta are un anumit fel de autonomie, ceea ce inseamna a spune ca noi apreciem arta nu ca pe un mijloc pentru un anume final, ci ca pe un final in sine insusi. Chiar daca sunt exemple de opere de arta – cladiri, muzica martiala , sunete neplacute – care au functii caracteristice, in a le trata ca lucrari de arta noi le judecam simplu ca mijloace de indeplinire a acestor functii. Daca intuitia e larg raspandita , atunci poate ca bazele esteticii pot fi explorate unind-o cu punctul de vedere ca exista o activitate unitara de apreciere estetica. Bineinteles, noi suntem inca departe de a arata ca aprecierea estetica si judeacata estetica implica atribuirea unicitatii (in toate diferitele sensuri derivate de la Kant) obiectului lor si acest lucru mai presus de toate distinge estetica de atitudinile morale si stiintifice. Dar vom fi aratat cel putin ca exista o notiune a aprecierii estetice care poate fi derivata din caile obisnuite ale gandului si care , fara indoiala, arata unele similaritati cu constructia filosofilor.

Confirmare pentru aceasta a doua intuitie – ca obiectul estetic nu este tratat ca mijloc , ca o adecvata apreciere a artei trebuie sa-i acorde o masura de autonomie – poate fi gasita printre locurile comune gandirii moderne critice. Cineva care citeste Homer numai pentru a invata elemente de teologie greaca si care , in consecinta , trateaza operele lui Homer ca mijloace de informare, se spune ca nu e interesat de poezie ca poezie. Cu alte cuvinte , el nu o apreciaza ca fiind facuta pentru a fi apreciata : el poate fi orb la natura ei de obiect estetic.

Din nou, este obisnuit sa se argumenteze ca pornografia nu poate fi arta din moment ce scopurile pornografiei si ale artei sunt incompatibile. Pornografia este esential un mijloc de stimulare a instinctului sexual in timp ce arta este mijlocul de stimulare a nimic. Argumentele pentru autonomia estetica pot fi duse mai departe. Se spune, de exemplu, ca taranul italian care adora o statuie a Fecioarei, nu poate, in masura in care el trateaza statuia ca pe un obiect al veneratiei religioase sa-l aprecieze din punct de vedere estetic. Pentru ca in masura in care interesul lui este religios el trebuie sa trateze obiectul sau imediat ca pe un surogat pentru altceva. El vede prin statuie ceea ce reprezinta si este interesat de ea numai in masura in care evoca adevarata conceptie asupra Fecioarei. Statuia serveste taranului ca un mijloc de transmitere a gandurilor religioase : poate avea valoare ca astfel de mijloc in masura in care reuseste sa-i inspire gandurile, chiar daca are sau nu valoare ca opera de arta. Urmeaza ca nu e nevoie sa fie pusa intrebarea de gust bun sau rau, si prezenta unui adorat Sf Dominic in plastic langa statuia Fecioarei de Sansovino nu e in sine insusi un semn al coruperii judecatii estetice. Acest fel de gandire – care deschide calea catre

punctul de vedere expresionist ca reprezentarea in ea insasi e straina scopurilor artei – este din nou unul din principiile romantismului.

Acest argument al autonomiei poate fi dus pana acolo incat sa inceapa sa sune absurd. Astfel, se poate argumenta cu Kant si cu alti multi filosofi moderni , ca interesul estetic nu poate fi interes intr-un obiect ca mijloc de evocare a emotiei , si de aici ca a trata o piesa de teatru , de exemplu, ca pe un vehicul de trezire a milei si terorii inseamna a cadea in eroarea heteronomiei judecatii estetice. Piesa de teatru nu este un mijloc de trezire a emotiilor dramatice , si in consecinta , in masura in care placerea cuiva cu privire la piesa consta in experienta acestor emotii , ea nu este estetica – pentru ca piesa poate fi inlocuita de alte obiecte cu sentimente similare. In acest fel apararea autonomiei poate duce la o condamnare a emotiei in arta. De fapt, poate duce la o teorie conform careia aprecierea estetica nu este nimic mai mult sau mai putin decat contemplarea total dezinteresata despre care nu poate fi spus mai mult decat ca obiectul ei are anumite proprietati formale. Alternativ, daca inca se admite ca exista ceva care ar putea fi numit in mod justificat"experienta" de arta, acesta experienta este ea insasi autonoma , imposibil de asimilat cu oricare categorii normale de emotie sau gandire, neavand nimic in comun cu orice poate fi simtit intr-o alta situatie(5). Astfel , daca arta este , intr-un sens minimal , un mijloc pentru trezirea experientei estetice, este totutsi un mijloc care nu poate fi inlocuit de oricare altul. De aceea , un interes in arta nu e mai putin decat un interes in arta pentru ea insasi. Opera de arta nu e inca considerata ca un mijloc de producere a orice e indentificat ca separat de ea. Aceasta este, pe scurt, versiunea croceana a autonomiei, care duce cu ea condamnarea prejudecatii populare descrisa ca „ estetica del simpatico" ,care se presupune ca inlocuieste peste tot adevaratul rafinament al gustului.

In mod clar, pentru ca teoria estetica sa avanseze pe asa o baza slaba, ceva foarte chestionabil ar fi putut fi luat ca inteles de la sine. Unii poate ca isi doresc sa spuna ca ipoteze ca interesul estetic nu este interes in ceva ca mijloc este o dogma inspirata ca multe altele din miscarea romantica , cu accentul ei excesiv de creativitate si expresie personala. Cineva ar putea sa arate catre societatile si civilizatiile , unde intrega idee de arta ca un final in sine insusi pare fara aplicare. Sigur ca primul scop a ceea ce noi numim acum arta in Egiptul antic a fost sa se creeze o atmosfera de veneratie , sa se arunce un fel de vraja care ar putea da permanenta actelor si dorintelor faraonului , care altfel ar putea fi uitate(6). Nu este acesta un exemplu de societate in care arta si aprecierea artei nu pot avea structura pe care filosoful o sustine ca esentiala? Cu alte cuvinte , se poate argumenta ca presupusa intuitie a unui caracter autonom in aprecierea estetica nu e nimic mai mult decat reflectia unei tendinte istorice trecatoare , in favoarea unui alt fel de atitudine fata de arta care nu are mai mult drept de a fi clasata ca mod de clasificare estetica mai mult decat oricare altul.

Dar acest argument nu e poate atat de important pe cat pare. Pentru ca ceea ce e de interes este ca noi ar trebui sa fim in stare sa clasificam activitatea mentala ca apreciere estetica si noi ar trebui sa fim capabili s-o analizam ca sa aratam diferentele dintre si asemanarile cu , de exemplu, atitudinile practice si morale.

5. Clive Bell „Arta"
6. Collingwood – „Principiile Artei"

Si chiar daca alte civilizatii ar fi facut clasificarea in acelasi fel , nu e strict relevant pentru scopul nostru. Pentru ca scopul nostru e sa producem o teorie care va crea asemanari de ordine intre caile noastre prezente de a vorbi despre si a experimenta obiectele estetice. Noi nu analizam notiunea pre-existenta si suficienta siesi a esteticului care ne va permite sa spunem ca o alta civilizatie sau alta perioada istorica a apreciat obiectele estetice, dar fara indoiala intr-un mod nefamiliar. Noi avem nevoie de o teorie inainte de a fi in stare sa masuram importanta acestui fapt , daca e intr-adevar un fapt.

Un diagnostic mai direct al confuziei esteticianului este acesta: nicio analiza adecvata nu a fost oferita de ceea ce inseamna sa fii interesat de ceva ca mijloc , sau de ceea ce este in sine insusi , pentru sine. Noi nu stim in intregime ce deosebire este invocata. Si nu exista indoiala totusi , ca este o deosebire. Poate ca noi ar trebui sa combinam cele doua intuitii ale noastre , prima ca aprecierea artei nu e o apreciere a ei ca mijloc fara un final independent si a doua ca exista intr-

un anume sens o activitate distincta a aprecierii estetice si ar trebui sa le folosim pentru a clarifica una pe cealalta. Asta inseamna ca ar trebui sa argumentam ca cea mai buna cale de definire a felului in care aprecierea estetica este aprecierea unui obiect ”asa cum este in sine insusi” se face prin analiza procedurii de evaluare estetica.

Aceasta sugestie trebuie sustinuta in felul urmator : cand evaluez meritele cuiva , atunci le evaluez respectand anumite interese pe care le satisface. Daca sunt interesat in ceva ca mijloc atunci interesul meu este directionat catre un final pentru care obiectul poate contribui. De exemplu, daca sunt interesat de o masina pentru a calatori confortabil spre dealuri, atunci scopul este de a determina factorul de interes personal cu privire la masina si voi evalua meritele masinii in consecinata. Voi judeca daca e o masina buna pentru scopul meu in masura in care e confortabila, stabila, capabila sa urce dealuri abrupte etc. N-o voi judeca dupa criterii precum forma sau viteza , cu exceptia masurii in care eu privesc aceste calitati ca aducandu-si contributia la scopul meu. Scopul meu defineste criteriul de relevanta , care imi permite sa pun deoparte acele caracteristici ale obiectului care sunt relevante evaluarii sale. Si din moment ce aceste caracteristici relevante n-au nevoie sa fie identificante este clar ca diferite masini pot fi identice cu privire la meritele lor ca mijloace pentru un final particular. Dar daca nu am niciun final sau scop separat identificabile de obiectele mele de interes , atunci sigur nu poate fi niciun criteriu de relevanta de acest fel , niciun criteriu care imi va permite sa spun ca anumite caracteristici ale unui obiect vor fi relevante pentru evaluarea sa , iar altele nu. Astfel incat, daca interesul intr-o opera de arta nu este intreres in ea ca mijloc, se pare ca nu poate exista niciun criteriu de relevanta care ne va permite sa spunem ca meritele unei opere de arta depind de o caracteristica mai degraba decat alta, sau care ne va permite sa producem o formula cu privire la caracteristicile pe care trebuie sa posede o opera de arta pentru a avea succes din punctul de vedere estetic. Ajungem astfel la punctele de vedere ca fiecare caracteristica a operei de arta este relevanta la evaluarea pe care noi i-o facem. Cu alte cuvinte, orice evaluare estetica este , trebuie sa implice acel fel de interes in unicitate a unui obiect pe care Kant si Croce incearca s-o descrie in lucrarile lor.

Se pare ca noi am obtinut o caracterizare partiala a atitudinii estetice. Este un fel de interes al spectatorului, al carui obiect este unicitatea sau individualitatea operei de arta sau a altui obiect de interes estetic. Rezulta , de aceea , un mod particular de evaluare a obiectului , in care ideea de caracteristica relevanta nu-si are locul in evaluare. Acest cuib de doctrine isi are originea de fapt in aceeasi pereche de intuitii de necontestat, si coerenta lor mutuala poate numai sa confirme parerea ca asa este aprecierea estetica. Este putin surprinzator ca doctrinele apar mai mult sau mai putin schimbate in lucrarile mai multor esteticieni moderni. (7). Intrebarea este cat de departe aceasta teoreie ne da o caracterizare completa a unui domeniu separat de viata mentala. Si cat de departe ne permite sa plasam arta si experienta artei in relatie cu alte fenomene cu care este normal sa fie comparata si contrastata.

7. Stuart Hamshire „ Logica si apreciere”

Este important sa separam problema unicitatii operei de arta - care implica teoria aprecierii estetice – de problema identitatii operei de arta. Unicitatea care este conferita unui obiect de criteriile de individualiate si identitate este implicata in toate referirile noastre la ea si daca operele de arta au conditii de identitate care confera „unicitate”, atunci aceasta inseamna pur si simplu ca ele se pot schimba fara a inceta sa fie aceleasi opere de arta. Daca acest lucru este adevarat sau nu , mi se pare o problema de putin interes estetic. Daca o opera de arta se schimba intr-un anume fel , atunci intrebarea importanta nu e cum sa fie identificata prin schimbarea intrebarii (daca trebuie sa fie identificata ca aceeasi sau ca alta opera de arta), ci mai degraba cum va fi afectat interesul nostru estetic de aceasta schimbare.

Aceasta unicitate a operei de arta nu este, in consecinta, un produs al restrictiilor care pot fi plasate, pentru oricare motiv, pe criteriile pentru identitatea operelor de arta. Este mai degraba un rezultat al faptului ca , intr-o anumita stare mentala (stare de spirit), pe care o numim apreciere estetica , obiectul este apreciat pentru unicitate: obiectul nu e privit ca inlocuibil cu altul care va „merge la fel de bine”. Cu alte cuvinte , nu e nevoie de de o problema speciala cu privire la identitatea operelor de arta. Nu mai suntem sub obligatia logica sa stipulam , de exemplu, ca toate

caracteristicile unei opere pe care o apreciem estetic terbuie sa fie caracteristici de definire(8). Este meritul lui Kant care, spre deosebire de alti filosofi mai recenti, a vazut ca presupusa identitate a obiectului estetic, nu poate fi obiectivata ca un atribut al ei , dar trebuie analizata ca un element formal in interesul estetic.

8. Un punct de vedere care e sustinut de Strawson

Se poate spune ca aprecierea noastra asupra operei de arta este una in asa fel incat se impune nevoia pentru criterii speciale de identitate; de exemplu, noi ar trebui numai sa identificam o pictura cu un obiect fizic, daca il apreciem intr-adevar astfel, altfel conceptul nostru de opera de arta si conceptul nostru de obiect de interes estetic ar disparea. Dar acest argument pare sa fie gresit.

Impotriva filosofilor care argumenteaza ca toate lucrarile de arta sunt esential „tipuri", de exemplu , avem nevoie doar sa indicam exemple. Cladirile au un anume caracter estetic ca obiecte fizice; pentru ca , a institui un sistem de reproducere limitata a minunatei biserici „ Quattro Fontanae" a lui Boromini ar servi numai la alterarea caracterului ei de obiect de apreciere. Nu felul nostru de apreciere a cladirii dicteaza ca ar trebui sa aiba identitatea unui tip si nu a unui obiect fizic. Bineinteles , noi ne-am putea imagina o situatie – perfecta reproducere a cladirilor si picturilor – in care operele de arta identificate mai inainte ca obiecte fizice ar trebui descrise din nou ca tipuri (9). Dar aceasta inseamna simplu sa ne imaginam o situatie in care anumite obiecte fizice au fost perfect reproduse ca sa devina simple semne ale tipurilor universale, iar in acest caz motivele pentru a face o distinctie intre identitatea unei cladiri sau picturi si identitatea obiectului fizic cedeaza. Concluzia este , cred, ca noi ar trebui sa identificam operele de arta in felul dictat de respectivul mediu de arta. Unele opere (picturi, sculpturi etc.) vor fi obiecte fizice ; altele (poeziile si romanele) vor fi tipuri; altele (operele muzicale) pot avea un fel de identitate mai complicat conferit de notarea dezvoltata. In fiecare caz , intrebarea cu privire la identitate si intrebarea cu privire la unicitate sunt distincte.

Trebuie sa discutam aprecierea estetica independent de presupusa ei contributie la conditiile de identitate ale operei de arta. De aici apare incercarea de a deriva o mai folositoare notiune a „unicitatii" prin considerarea felului de motiv care poate fi adus in sustinerea judecatilor estetice. Se poate argumenta ca aprecierea estetica nu poate sa impartaseasca structura logica a judecatii morale. Pentru ca nu pot exista motive in favoarea judecatilor estetice in sensul descrierilor care intotdeauna conteaza intr-o concluzie. Nu pot fi insusiri(proprietati) care „confera valoare" unei opere de arta. Efectul unei insusiri(proprietati) trebuie sa fie determinat a posteriori printr-o experienta a cazului in speta. Aceasta este o parte din ceea ce Kant dorea sa spuna cand scria ca judecarea frumusetii este libera de concepte: nu implica o clasificare anterioara sau o descriere a obiectului sau. Criticismul este preocupat de meritele unui caz particular , opera de arta in ea insasi , ca o unica si irepetabila realizare. In moralitate, pe de alta parte , noi suntem preocupati de proprietatile care confera valoare morala actelor noastre si caracterului nostru; pentru ca noi dorim sa ne ghidam conduita in lumina principiilor rationale.

9. Cf. Strawson , op.cit.

Aceasta este o sugestie interesanta , care pare sa fie sustinuta, la prima vedere , de un truism recunoscut. Nu poate fi o opera de arta de mare valoare si interes partial pe seama unor caracteristici care , in alta opera , creeaza plictiseala si dezordine? (Comparati efectul armoniei micsorate la Brahms „Intermezzo", Nr.6, op.128 , cu efectul in recitativele din Der Freischutz sau comparati efectul „soldatului beat" la Yeats in „Byzantium" cu efectul lor in primul capitol din Salammbo). Pe de alta parte , acest lucru singur poate fi de-abia privit ca un semn deosebitor al ratiuni estetice. O actiune poate fi buna moral si o alta rea moral , unde o singura caracteristica contribuie la bunatatea uneia si rautatea alteia. O actiune care cauzeaza placere poate fi buna cand placerea e meritata , dar rea cand placerea e corupta. Multe exemple sunt familiare din filosofia moralei. Adesea singura garantie clara ca noi am identificat un criteriu de valoare intr-o actiune , in sensul unei caracteristici care intotdeauna adauga merite , consta in faptul ca noi am descris caracteristica in contextul ei total. Dar atunci noi nu am descris-o independent de actiune.

Se va raspunde ca ar putea fi caracteristici ale actiunilor care intr-adevar conteaza intr-un fel in a decide meritul lor, cu toate ca aceste caracteristici nu ar fi simple

caracteristici de prim –ordin ci mai degraba „caracteristici de ordinul doi , caracteristici a caror prezenta poate fi descoperita numai printr-o anumita cantitate de interpretare. Aceste caracteristici ar fi acelea a caror valoare este pusa de codul moral sau care joaca o parte decisiva in gandirea morala. Virtutile traditionale ar apartine in mod natural acestei clase de caracteristici. Are sens sa spunem ca exista intotdeauna un motiv pentru meritul unei actiuni care e curajoasa , binevoitoare,onesta , nobila sau buna.

10. Vezi Ruby Meager „ Unicitatea operei de arta”

Daca o actiune poseda o astfel de caracteristica nu se descopera prin observarea directa a structurilor ei sau a consecintelor. Dar, fara indoiala, aceste caracteristici pot fi descrise fara sa dam o descriere completa a actiunilor care le poseda.

Din nou , acest punct nu este stabilit. Pentru ca sunt de asemenea doua ordine de descriere aplicabile obiectului judecatii estetice si are sens sa spunem ca prezenta unei proprietati la nivelul doi este intotdeauna un motiv sa numim o opera de arta buna. (Astfel , are sens sa spunem ca prezenta unei caracteristici este totdeauna un motiv , dar nu si o conditie suficienta pentru a descrie un obiect intr-un anume fel). De exemplu , noi descriem operele de arta numai in termenii structurii lor metrice sau armonice, incetinirea lor , taria .stralucirea sau intelesul literal, dar ,de asemenea , in termenii unor interpretari mai tentante si mai dependente de context , in care noi vorbim despre ele ca tragice, miscatoare, echilibrate , evocative, sincere, triste, sentimentale etc. Acest vocabular secund este in anumite feluri similar cu vocabularul de virtute morala si pare, la prima vedere, sa joace un rol similar in gandirea estetica si in judecata estetica. Asa ca, de ce nu admitem ca este un vocabular care se refera la criteriile de valoare pe care operele de arta se presupune ca nu trebuie sa le arate? Cu toate ca este adevarat ca noi ar trebui sa invocam intregul context inainte de a putea determina daca o opera de arta e sentimentala sau profunda , noi putem descrie aceste caracteristici fara sa oferim o descriere totala a operelor de arta care le poseda.

Se poate replica faptul ca aceste „ caracteristici estetice” (ca acelea la care ne referim) sunt numite prin cuvinte evaluative , asa ca ele insele ofera evaluari(11). Dar este foarte neclar ceea ce se intelege prin a spune ca descrierile estetice, de ordinul doi sunt evaluative – clar nu poate sa insemne ca negam faptul ca o opera de arta poate fi trista , nobila , sincera etc. , si totusi, o nereusita, la fel cum o actiune poate fi binevoitoare , nobila sau onesta fara sa fie corecta. Este clar dificil sa fortam un contrast aici cu descrierile de ordinul doi in discursul moral. Daca sunt adaugate argumente pentru a spune ca limbajul de virtute morala este mai descriptiv decat perechea ei estetica , atunci nu numai ca ele trebuie produse , dar ar fi de asemenea foarte dificil de stiut ce interpretare sa dam faptului ca ele ar putea fi produse , daca acesta este un fapt.

11. Cf. Strawson

Se pare ca ar fi mai intelept sa abandonam incercarea de a face distinctia dintre evaluare estetica si cea morala in termenii de felul unicitatii atribuiti de prima. Concluziile oferite de incercare sunt prea vagi ca sa fie de folos fara o teorie independenta cu privire la natura interesului estetic. In mod clar evaluarea estetica si morala difera; pentru ca in timp ce fiecare implica evaluarea obiectelor ca finaluri mai degraba decat ca mijloace, legatura cu finalurile in cazul evaluarii estetice se face mai repede. Evaluarea estetica implica evaluarea obiectului particular pentru sine insusi; trebuie sa fie sustinuta , in consecinta , de motive de un anume fel. Dar felul de motive nu poate fi descris, intr-adevar, pana cand noi nu avem o relatare independenta despre cum se ridica evaluarea estetica si morala. De exemplu, daca noi descriem atitudinile estetice si le contrastam cu cele morale , concluziile vor urma imediat cu privire la natura motivelor care vor sustine una si nu pe cealalta , sau cu privire la natura logica a actelor de vorbire evaluative pe care, intr-o plauzibila teorie a naturii „evaluarii” le va exprima.

Ca raspuns la aceasta obiectie se poate argumenta ca aprecierea estetica trebuie caracterizata in termenii obiectelor ei si nu in termenii procedurilor evaluative care-i dau expresie. Dar ce sunt aceste obiecte? Descoperim ca precedenta discutie are posibile raspunsuri: asa cum obiectele interesului practic sunt caracteristicile practice sau utilitare ale unui lucru si asa cum obiectele de interes moral sunt virtuti , moravuri si insusiri morale generale ale unui lucru , asa si obiectele de interes estetic sunt calitati estetice ale unui lucru.

Aceasta sugestie e foarte convingatore. Ne da noua un mijloc imediat de caracterizare a interesului estetic si a aprecierii estetice – ele sunt simple interese in si apreciere a anumitor caracteristici. Judecata estetica este , exceptand cazul exceptional al evaluarii in intregime , simpla procedura estetica de a judeca daca un obiect are anumite caracteristici estetice si gustul este facultatea de a fi capabil sa discerni acele caracteristici. Si e clar ca exista caracteristici care primesc accentuare speciala in critica de arta - caracteristici precum expresivitatea , nobletea si grandoarea. Mai mult, aceste caracteristici sunt asociate imediat cu modul de evaluare a carui consistenta de expresie a fost una din putinele noastre intuitii cu privire la natura interesului estetic.

Aceasta sugestie face de asemenea loc pentru un contrast intre atitudinile estetice si practice. Pentru ca acele caracteristici estetice la care ne referim in mod obisnuit sunt intr-un anume sens caracteristici intrinsece ale unui obiect – ceea ce inseamna ca nu-i apartin pe seama unui final pe care il pot servi. O bucata muzicala nu e trista pentru ca poate fi folosita pentru a evoca tristetea , sau nobila pentru ca poate fi folosita pentru a crea o atmosfera de autoritate. Aceasta pare sa aduca o confirmare din punctul de vedere conform caruia la o teorie adecvata a distinctiei dintre ceea ce este estetic si ce nu este se poate ajunge prin listarea trasaturilor care sunt obiectele caracteristice ale judecatii estetice. Acesta este punctul de vedere pe care noi trebuie sa-l examinam.

CAPITOLUL III
PERCEPTIA ESTETICA

Sugestia ca interesul si evaluarea estetica ar trebui sa fie definite in termenii caracteristicilor in care ambele sunt motivate este familiara (1)si e un mic pas spre ideea ca aceste caracteristici pot fi puse deoparte ca o clasa independenta. Poate ca cea mai interesanta dezvoltare a acestei idei se face in teoria perceptiei estetice , o teorie care deriva de la Hutcheson si care a fost unul din principiile empirismului de cel putin doua secole. Aceasta este teoria conform careia a aprecia un obiect in mod estetic inseamna sa „percepem” caracteristicile lui estetice , caracteristicile estetice fiind precis acelea care au nevoie de perceptie estetica („gust”) pentru discernere. Pe aceasta teorie o voi discuta.

Pentru a evita confuziile voi distinge caracteristicile de insusiri(proprietati). Prin „caracteristica” inteleg orice este sau pare a fi atribuit de un predicat. Cu alte cuvinte daca „ X este Y” are sens, atunci ori de cate ori X este Y , X poseda caracteristicile de Y – grecitate. Dar asta nu inseamna ca Y – grecitatea este de asemenea o insusire(proprietate): este o insusire(proprietate) numai daca „X e Y” are conditii de adevar realiste. Cu alte cuvinte , ideea unei caracteristici este gramaticala , in timp ce aceea a insusiri(proprietati) are un continut epistemologic. Aceasta distinctie este de o mare importanta si o voi elabora in detaliu in urmatoarele capitole. In acest moment voi folosi termenul de „caracteristica” numai de convenienta: exista o caracteristica pentru fiecare predicat. Astfel, exista o caracteristica a unui om ca e bun , iritant sau frumos, chiar daca , in sens realist , bunatatea , iritabilitatea si frumusetea pot sa nu fie insusiri deloc.

1. Vezi, de exemplu, J.O. Urmson „ Ce face estetica o situatie ?”

Cum identificam caracteristicile estetice? Se pare ca nu exista niciun raspuns pre-teoretic adecvat la aceasta intrebare. Cu toate acestea, noi aveam ideea ca anumite insusiri(proprietati) ale obiectului estetic se pot discerne de oricine cu ochi normali, urechi si inteligenta, in timp ce altele se pot discerne numai cu ajutorul aditional al gustului, perceptiei sau judecatii(2). Aceasta diferenta corespunde distinctiei la care dorim sa ajungem, cu toate ca a

identifica caracterisiticile estetice inaintea oricarei teorii , trebuie simplu sa listam predicatele care le atribuie. Printre aceste predicate noi gasim o mare varietate. De exemplu, sunt predicate a caror folosire primara se face in judecata estetica, predicate precum ”frumos”, „gratios”, si „urat”. Acesti termeni sunt descrieri referitoare la realizarile formale sau tehnice ale operelor de arta : „ echilibrate”, „bine realizate”, „ economice”, „dure”, „indisciplinate” , etc. Multe descrieri estetice angajeaza predicate care sunt normal folosite pentru a descrie viata emotionala si mentala a fiintelor umane. Noi descriem opere de arta drept triste, vesele, melancolice, agitate, erotice, sincere, vulgare, inteligente si mature. Aproape orice predicat mental poate fi aplicat unei opere de arta si unele (de exemplu „trist”) pot fi aplicate obiectelor estetice in general. Descrierile estetice se pot referi si la caracteristicile expresive ale operelor de arta. Se spune ca operele de arta exprima emotia, gandul, caracterul, de fapt orice poate fi exprimat. De exemplu, „ Imbarcarea pe Cythere” a lui Watteau se poate spune ca exprima efemeritatea bucuriei umane, „Masura petru masura” exprima esenta milei crestine.

Strans legati cu termeni de expresie sunt termenii cunoscuti filosofic drept termeni „afectivi”; termeni care par sa fie folositi pentru a exprima or proiecta raspunsuri umane particulare pe care le indica de asemenea prin nume – exemplele includ „miscator, palpitant, evocativ, plictisitor, placut si adorabil”. Trebuie, de asemenea, sa includem intre descrierile estetice mai multe feluri de comparatii. De exemplu, eu pot descrie stilul unui scriitor ca exagerat sau masculin , o culoare ca rece sau calda , o bucata muzicala ca arhitecturala.

2. Vezi F.N. Sibley „ Conceptii estetice „ si „ Estetic si Non – estetic”

Pot fi gasite multe exemple. Cand se spune ca aceasta folosire a termenilor este pur figurativa sau metaforica nu trebuie sa se creada ca orice problema a fost rezolvata. Este o intrebare filosofica cu privire la natura metaforei si la distinctia ei de comparatie , care este la fel de intransigenta ca orice problema cu privire la judecata estetica.

In final , sunt diferite descrieri ale unei opere de arta in termenii a ceea ce ea reprezinta , in termenii adevarului, sau caracterului ei general sau genului (fie tragic, comic , ironic, etc) care nu pot fi potrivite in aceste clase , dar care au un rol important in judecata estetica.

Aceasta uluitore lista de exemple trebuie extinsa sa includa orice descriere care poate fi folosita (chiar daca este sau nu folosita in mod normal) pentru a ne referi la caracteristicile estetice – o caracteristica ce are nevoie de gust sau perceptie pentru a discerne si care poate fi mentionata (potrivit intuitiei din capitolul trecut) ca parte a motivului pentru evaluarea estetica. Lista e atat de larga ca poate parea la inceput absurd sa incercam s-o folosim ca pe o definitie a judecatii estetice. Prima data, din moment ce include categorii de comparatii si metafore , va fi imposibil de evitat concluzia ca orice si fiecare obiect are un caracter estetic de o indefinita complexitate. Dar chiar daca aceasta este sau nu intr-adevar o obiectie la teorie , acest lucru poate fi cu greu asezat in abstract. Pentru ca teoria afirma ca noi nu putem face mai bine decat sa distingem un interes estetic de un interes in caracteristicile estetice ale unui obiect - un interes in caracteristicile obiectului atribuite de descrieri , precum cele de mai sus , in folosirea lor estetica. Aprecierea estetica este obtinerea cunostintelor cu privire la aceste caracteristici, prin mijloacele „perceptiei estetice” sau „gustului”.

Aceasta teorie nu are nevoie sa para neverosimila. Merita sa mentionam faptul noi foarte des judecam daca interesul unui om intr-un obiect este in primul rand estetic, pe baza descrierilor pe care el s-a pregatit sa le dea obiectului. Nu e absurd sa presupunem ca aceste descrieri se refera la insusirile perceptibile ale obiectului. De exemplu, cineva care condamna actiunile altora nu ca fiind lase, brutale , rele sau corupte , ci mai degraba ca plictisitoare, inelegante, depresive sau vulgare are o constiinta a lor pe care dorim s-o descriem cel putin in parte ca fiind estetica – in orice caz, imorala. Interesul sau estetic a cuprins sfera judecatii morale si acest lucru este revelat in caracteristicile actiunilor care ii trezesc lauda sau blamarea.

Aceasta , fara indoiala, ca si toate intuitiile noastre pre-teoretice in estetica, este deschisa la tot atat de multe intrepretari cat au fost si teorii. Cu toate acestea, va arata, sper, ca toeria in discutie este departe de absurd si cade pentru un motiv mai adanc decat inabilitatea ei de a se conforma intuitiei obisnuite. Problema centrala este de a descoperi daca exista o logica unitara care

sa caracterizeze folosirea estetica a termenilor. Fara aceasta logica unitara, conceptul de apreciere estetica , definit numai in termenii unei clase deschise si indefinite de caracteristici, va fi o notiune arbitrara si neinteresanta , cu niciun temei final si cu niciun loc special in filosofia mintii.

Sibley a mentionat recent , in apararea teoriei perceptiei estetice ca exista o logica deosebitoare a descrierii estetice. Cu toate ca el nu foloseste de fapt termenul de criteriu , este o parte a parerii lui Sibley ca nu exista criterii in sensul lui Wittgenstein, pentru aplicarea termenilor in folosirea lor estetica. Cu toate ca acele caracteristici estetice depind de cele non-estetice , asa incat o pictura poate fi delicata , sa spunem, pe baza culorilor pale si a formelor subtiri , ele nu sunt conditionate (asa cum formuleaza Sibley) de catre caracteristicile non-estetice. Argumentele lui Sibley pentru aceeasta concluzie sunt reminiscente ale argumentelor kantiene impotriva posibilitatii criteriilor de valoare in arta. El afirma ca orice descriere data ca motiv pentru ca o opera sa fie , sa zicem , „trista",ar putea fi data ca motiv pentru ca alta opera sa fie plictisitoare sau neschimbata si oricare doua opere ar putea fi triste pentru motive diferite, chiar conflictuale. De aceea, „motiv" in judecata estetica nu poate sa insemana nimic asemanator „criteriului" asa cum l-am folosit eu – motivele estetice nu sunt conditii de adevar. Bineinteles, „motivul"nu inseamna ,de obicei, criteriu in judecata non-estetica; este argumentul lui Sibley ca nu exista criterii pentru descrierile estetice.

Merita mentionat ca acest punct este dificil de demonstrat. Nu e faptul de a lua in seama o cale care face un motiv sa se refere la un criteriu(sau conditie verificabila) – asa cum este clar in lumina argumentelor din Capitolul I. De exemplu, multe predicate care atribuie stari mentale(stari de spirit) impartasesc criteriile : una si aceeasi caracteristica e atat criteriu de tristete cat si criteriu de furie. Daca e motiv pentru orice judecata particulara poate sa depinda numai de context. Se poate crede ca noi am putea cel putin stabili ca nu sunt suficiente conditii (in termeni de caracteristici non-estetice) pentru adevarul descrierii estetice. Nicio lista de caracteristici non-estetice nu poate determina o judecata estetica. Dar este deschis pentru orice sa argumenteze ca cel putin lista caracteristicilor care constituie descrierea completa, de prim – ordin a operei de arta trebuie sa determine prezenta oricaror caracteristici estetice pe care le are. Pentru ca daca aceste caracteristici estetice sunt intr-adevar dependente atunci orice opera de arta cu exact aceleasi insusiri si relatii de prim-ordin trebuie sa aiba acelasi caracter estetic. Bineinteles, aceasta nu ne da noua nicio regula pentru reaplicarea unui termen estetic. Dar absenta regulilor este insuficienta pentru a defini contrastul dintre judecata estetica si non-estetica. Pentru ca , inca o data , se pare ca nu exista nicio distinctie intre descrierile estetice si cele indubitabil non-estetice – de exemplu anumite descriei de actiuni in termeni de concepte mentale. Adesea noi putem descrie sau arata o secventa de comportament care ar fi suficienta pentru atribuirea unor stari mentale(stari de spirit) , (precum tristetea) la om. Avem , deci, suficiente conditii pentru a zice ca acest comportament in cauza este expresia tristetii: fiind asa , este baza pentru judecata noastra ca omul e trist. Dar aici, in cazul descrierii estetice, noi nu putem converti aceasta conditie suficienta intr-o regula care izoleaza mai mult decat un caz individual – o recurenta a acestor actiuni , sau acest comportament, chiar comportamentul unui alt om ar fi recurenta acelorasi actiuni sau aceluiasi comportament.

Se pare ca nu avem , deci, nicio dovada conclusiva pentru punctul de vedere conform caruia nu sunt criterii pentru aplicarea termenilor estetici. Aceasta este, partial, cred eu, din cauza ca ar fi foarte greu sa ne imaginam cum ar arata o dovada generala. La fel cum nimeni nu a reusit inca sa demonstreze ca exista o eroare naturalista in etica sau un gol logic intre descriere si evaluare, tot asa nimeni nu va reusi sa demonstreze ca exista un gol similar intre descrierile estetice si non-estetice. Pentru ca, in timp ce putem deriva din adevarul unei teorii cu privire la intelesul judecatilor morale si estetice si anume ca ele sunt logic independente de descrierile obisnuite , plauzibilitatea teoriei atarna de faptul daca aceste intuitii pe care le avem noi despre inteles si sinonimie confirma aceasta lipsa a oricarei relatii logice. Si intuitiile oamenilor difera.

Comparatia cu judecatile morale ne ajuta sa clarificam notiunea de caracteristica estetica. Se va obiecta ca distinctia intre estetic si non-estetic , prim – ordin si ordinul doi, caracteristici care au fost asumate de teorie este absoluta, la fel ca si distinctia comparabila in etica intre fapte"brute" si valori morale. La fel cum naturalistul in etica va argumenta ca aparitia acestei dihotomii aduce singurul motiv dat pana acum pentru dogma ca este un gol logic intre descriere si

evaluare , la fel oponentii ideii de caracteristica estetica argumenteaza ca neconditionatul caracter al acestor caracteristici se ridica din cruda clasificare a caracteristicilor in tipuri. Suna plauzibil sa spunem ca subtilitatea ritmului , dezvoltarea rimei, controlul gandului sunt numai intamplator legate de judecata estetica? Ele par ca stau intre caracteristicile de prim-ordin si caracteristicile estetice care depind de ele , asa cum complexitatea " faptului institutional " sta intre fapte brute si valori (4). N-ar trebui sa ne asteptam sa gasim vreo dovada a autonomiei logice a descrierii estetice, prin incercarea de a arata ca descrierii estetice ii lipsesc criteriile. Pentru ca acest lucru nu poate fi niciodata aratat. Si daca e numai presupus , atunci noi avem nevoie de de o teorie completa si plauzibila a intelesului judecatilor estetice care vor explica independent orice are nevoie de a fi explicat cu privire la ele. Nereusita de a asigura o astfel de teorie a intelesului a impiedicat formarea unei alternative genuine la naturalismul etic. A insista ca acele caracteristici estetice nu sunt conditionate de caracterstici non-estetice inseamna a protesta fara sens impotriva unei astfel de presupuneri. Este o teorie cu care noi nu putem face nimic.

Felul de argument care este adus impotriva naturalismului in etica poate fi adus impotriva parerii ca exista crierii pentru judecata estetica , dar cu un mic nivel de succes.

4. Cf. G.E. M. Anscombe „Despre fapte bute" , Analize , 1958 ; J.R. Searle „ Despre actele de vorbire"

Se poate argumenta , de exemplu, ca cineva poate recunoaste si accepta o descriere completa a operei de arta , poate arata o completa intelegere a termenilor folositi pentru atribuirea caracterului estetic pe baza acestei descrieri , si inca sa nu fie de acord cu orice atribuire particulara , nu conteaza cat de aproape studiaza opera de arta. Dar aceasta duce la nimic mai mult decat o asertiune ca nu sunt suficiente conditii pentru judecata estetica. Nu este cu siguranta nicio dovada , bazandu-ne pe intuitia a ceea ce inseamna sa „intelegi" o judecata estetica care ar putea fi usor negata. In plus, ce se intelege printr-o descreiere completa a unei opere de arta? In mod similar, daca cineva a argumentat numai ca nu exista criterii estetice pentru judecata estetica – din moment ce un om poate sa nu fie de acord cu atribuirea unui termen estetic fara a arata ca el nu reuseste sa inteleaga termenul – aceasta duce la nimic mai mult decat o asertiune a ceea ce poate fi, intr-adevar , o pozitie consistenta, dar care are nevoie sa fie dovedita prin alte mijloace.

Cu toate acestea , inca poate fi adevarat ca termenii folositi in descrierile estetice nu au criterii. Dar trebuie sa tinem minte ca aceasta parere este cel mult o ipoteza care poate fi facuta plauzibila daca noi construim pe ea. Teoria perceptiei estetice foloseste aceasta parere ca o baza pentru o relatare a judecatii estetice care este o reminescenta intuitionismuli etic pe care Moore l-a derivat din „descoperirea lui" a „erorii naturaliste" in etica (5). Moore a concluzionat ca acele caracteristici morale precum bunatatea trebuie sa fie precum culorile , simple insusiri in termeni de experienta. El a inventat o facultate speciala – intuitia – in timp ce aceste „ simple" insusiri s-ar putea discerne. Intr-un mod similar, noi am putea argumenta ca acele caracteristici estetice se pot discerne printr-o simpla facultate perceptiva – „ perceptia estetica" sau „gustul". Singura diferenta este aceea ca pentru teoria perceptiei estetice insusirile de perceptie estetica nu sunt, strict vorbind, simple insusiri , ci „tertiare" , insusiri „ emergente": (6) ele intotdeauna depind intr-un fel de alte proprietati , cu toate ca relatia dintre ele si aceste alte proprietati nu este una logica. Drept exemple de insusiri „ emergente" am putea considera aspecte si configuratii Gestalt in general.

5. G.E.Moore „Principia Ethica"
6. Vezi F.N.Sibley , op.cit.

Ideea unor proprietati emergente are nevoie sa fie indeaproape examinata. Ni se spune ca proprietatile emergente depind de altele intr-un fel , dar nu intr-un fel particular: tot ce se poate spune despre aceasta relatie de dependenta este ca, vazand proprietatile de prim-ordin de care depinde o proprietate emergenta, cineva cu o corecta capacitate de perceptie (gustul, in cazul judecatii estetice) va ajunge sa vada proprietatea emergenta in obiect. Acest lucru este adevarat in mod analitic , pentru ca este o explicatie intr-adevar a ceea ce insemana sa posezi aceasta capacitate de perceptie. Capacitatea nu poate fi identificatea in niciun alt fel – sa zicem , in termeni de organ al simtului , sau in termeni de senzatie particulara, care nu are nevoie sa fie identificata prin referinta la o anumita parte a corpului. Judecatile in sustinerea descrierilor estetice nu ofera intr-adevar

motive , dar tintesc mai degraba la o anumita „preceptie”. Criticismul e o problema de referire in mod judicios la caracteristicile de prim –ordin pe care altul le-ar pierde, sau le-ar atasa o gresita importanta, si apoi sperand ca proprietatea emergenta sa-i devina aparenta. (Voi argumenta ca in anumite feluri importante aceasta este o corecta prezentare a ceea ce se intampla in criticism). Nicio cantitate de argumente nu poate aduce cunostinta unei caracteristici estetice ; dependenta ei de alte caracterisitci nu e logica. In ultima instanta cineva poate privi si vedea daca e acolo. Cu toate acestea, caracteristicile estetice sunt dependente , asa ca a nu observa o caracteristica estetica poate fi o problema de a nu fi observat o proprietate de prim –ordin de care depinde. Din acest motiv cineva trebuie sa vada pentru sine in aprecierea artei : daca nu percepi corect, atunci nu exista un proces de rationament care te poate obliga sa-ti schimbi parerea sau sa fii numit irational ,chiar daca sunt motive a caror validitate trebuie sa inveti s-o vezi intr-un caz particular.

Notiunea de proprietate emergenta este confuza din urmatorul motiv: in cazul aspectelor (care sunt un fel de proprietati emergente) diferitele proprietati emergente pot fi de precis acelasi set de proprietati de prim – ordin. (intr-o figura ambigua aspectul de rata si aspectul de iepure nu sunt acelasi aspect chiar daca ele depind de aceleasi forme observabile). Extinzand observatia aceasta la criticism, ajungem imediat la concluzia ca judecatile critice incompatibile pot fi(chiar daca niciodata nu sunt) in intregime bazate pe acelasi set de caracteristici de prim ordin ale unei opere de arta.

Acest punct de vedere poate fi ilustrat de un exemplu. Sa luam in considerare acest pasaj din „Paradisul pierdut”:

Cealalta forma
Daca forma ar putea fi numita ceea ce forma nu avea
Deslusibila in membre, incheieturi sau in membre ;
Sau substanta poate fi numita care umbra parea
Pentru ca fiecare parea la fel; negru el statea ca noaptea;
Fioros ca zece furii; teribil ca Iadul;
Si scutura o sageata a mortii ; Ceea ce parea a fi capul sau
Avea pe el forma unei coroane de Rege...

Exista o obscuritate de necontestat a imagisticii in acest pasaj , combinata cu o stricta regularitate a ritmului iambic. Cineva poate sa arate catre alte caracteristici - numeroasele descriei calificative, niciuna servind la adaugarea vreunui detaliu vizual , in afara celor doua de la final; folosirea unor expresii comune precum „Fioros ca zece furii’’, „negru el statea ca noaptea’’, „o sageata a mortii’’; repetarea aceleasi idei in membru, incheietura si membru, etc – si sa argumenteze ca o calitate retoric estetica si moarta reiese din aceste caracteristici non-estetice. Dar este la fel de posibil sa re-descriem pasajul , mentionand aceleasi caracteristici non-estetice asa incat cititorul sa ajunga sa le inteleaga intr-un cu totul alt fel. Este posibil , de exemplu, sa argumentam ca expresiile comune sunt folosite deliberat, pentru a preveni ca detaliile la care se refera sa stea deasupra obscuritatii impresiei in intregul ei; ca repetitia implicata in „membre, incheieturi sau membre” serveste la stergerea a ceea ce poate fi altfel un detaliu prea tangibil si concret; ca nesiguranta si obscuritatea sunt duse mai departe in acelasi ritm iambic regulat si hotarat, asa incat atunci cand imagistica devine in cele din urma concreta in referinta la coroana Regelui , aceasta serveste numai la confirmarea terorii si confuziei latente a ceea ce a fost mai inainte. Totul este de parca singurul detaliu al scenei care ar putea fi apucat(prins) este detaliul care confera putere si maiestate obiectului terorii. In mod clar , cineva ar putea argumenta in acest fel , si eventual l-ar putea convinge pe cititor sa „vada” in aceleasi caracteristici de prim – ordin care pareau responsabile de moartea efectului , potrivita sublimitate pentru care Burke a ales acest pasaj ca exemplificare.(7)

7. Edmund Burke „ O cercetare filosofica in originea ideilor de sublim si de frumos”

Exact ceea ce s-a intamplat in cursul acestui argument este dificil de asimilat. Dar sugereaza ca notiunea unei proprietati emergente, a carei prezenta poate fi numai de un anume fel de perceptie, este confuza. Pentru ca in ce sens sunt proprietatile incompatibile A si B dependente de proprietatile de prim – ordin P, Q si R daca P, Q si R determina fie pe A sau pe B in mod unic?

Si in ce sens pot fi A si B proprietati observabile , daca pe baza a cineva gandidndu-se la P, Q si R , eu ajung sa vad A unde odata am vazut B si daca acest lucru se presupune a fi tot ce este de vazut?

Mai este un argument pentru aceeasi concluzie care , cu toate ca e mai putin general (aplicandu-se numai anumitor termeni in folosinta lor estetica) , este mai puternic. Sa consideram aplicarea unui termen de emotie – precum „trist"- la o opera de arta (sau unui eveniment, unei scrisori, sau la orice altceva care nu poate fi in starea emotionala de tristete). Pentru a intelege cuvantul „trist" inseamna sa stim cum sa-l aplicam oamenilor pentru a le descrie starile emotionale. Criteriile de aplicare ale termenului „trist" privesc gesturile, expresiile si rostirile oamenilor pe baza pe care eu le descriu ca triste . si a prinde conceptul de tristete inseamna sa stii cum sa-l aplici pe baza acestui criteriu. Cand aplicam conceptul la arta, este argumentabil daca e nevoie ca aceste criterii sa fie prezente sau nu. Inseamna ca termenul „trist' e ambiguu?

A spune ca termenul „trist" in folosinta sa estetica numeste o proprietate perceptiva care este emergenta , dar care nu are criterii inseamna a spune ca e ambiguu intre folosintele sale estetice si non-estetice. Pentru ca baza atribuirii in fiecare folosire nu e aceeasi. Intr-un caz termenul denota o proprietate emergenta de perceptie, in alt caz denota o proprietate determinata de criteriile stabilite. Inseamna ca un om poate intelege un sens, fara sa-l inteleaga pe celalalt. Cu toate acestea , acest lucru nu pare posibil. Folosirea cu care ne referim la o stare emotionala este primara si oricine nu intelege aceasta folosire a termenului „trist" – nu a inteles ce este emotia de tristete – nu va sti despre ce vorbeste in atribuirea tristetii la o opera de arta.

Acest punct de vedere este confirmat de urmatoarea consideratie: sa presupunem ca este o intelegere intre adultii antrenati in aprecierea artei, pentru care operele de arta sunt triste. Ideea unei proprietati observabile pare sa ceara ca , cel putin o astfel de intelegere sa fie posibila , daca nu actuala. Sa presupunem atunci, ca eu clasific toate operele de arta ca triste sau nu : eu le clasific in doua grupe , cu un grup poate intre ele, unde intrebarea daca sunt sau nu triste este de nedecis. Acum sa presupunem, de asemenea, ca cineva face aceeasi clasificare fara sa ma consulte si grupeaza operele de arta in exact acelasi fel cum fac eu. Si sa presupunem, in final, ca amandoi suntem de acord in aplicarea termenului de trist la oameni(este folosit sa denote o stare emotionala). Aceasta insemana ca suntem de acord cu privire la sensul normal al termenului si il folosim potrivit cu aceleasi criterii. Sa ne imaginam atunci , ca , in timp ce eu numesc cele doua categorii „trist" si „nu trist", el refuza sa aplice acesti termeni. El zice, de exemplu, ca e un nonsens sa numim operele de arta triste , el nu stie cum sa numeasca proprietatea in virtutea careia a facut clasificarea pe care a facut-o, dar cu siguranta ar fi gresit sa fie numita tristete – operele de arta nu pot avea stari mentale(stari de spirit).(9).

In ciuda acestui lucru , daca acea caracterisitca estetica in cauza este o proprietate emergenta observabila, trebuie sa spunem ca omul a perceput tristetea operelor de arta in cauza asa cum cineva care a folosit termenul de „cald" pentru a numi proprietatea de roseata , ar insemna ca percepe roseata lucrurilor , numai daca a facut clasificarea corecta pe bazele experientei vizuale.

Dar este foarte ciudat sa spui ca omul in cauza a vazut tristetea operelor de arta pe care le clasifica impreuna. El nu a vazut ca tot ce au ele in comun este tristetea, pentru ca el nu vazut conexiunea vitala care exista intre aceste opere si starile emotionale. Este un fapt ciudat ca el a clasificat aceste opere de arta impreuna , fapt ce ar putea fi un motiv de a spune ca vazut tristetea lor dar nu a vazut un motiv suficient. Pentru ca el trebuie sa faca in acelasi fel o conexiune intre operele de arta si tristetea la oameni.

Este usor de vazut ca aceasta conexiune nu trebuie rupta. Pentru ca ar putea fi un motiv de a zice ca Henry e trist , ca el alege sa citeasca cu voce tare lucrari de literatura triste pentru familia sa sau sa cante piese muzicale triste la pian.

8. Cf. F.N. Sibley si M.K. Tanner „ Obiectivitate si estetica"

9. Hai sa presupunem zicand aceasta ca subiectul nostru nu filozofeaza, precum Strvinsky in multele sale atacuri de sentimentalism muzical.

Si daca tristetea din muzica si tristetea oamenilor sunt chiar proprietati diferite, atunci Jacques , din „Cum va Place" se insala cand gandeste ca el poate sa „ soarba melancolia dintr-un cantec asa cum nevastuica soarbe din oua".

In plus, sunt multe folosiri non-estetice ale lui „trist" , unde ceea ce trist nu e o persoana, sau orice fel de fiinta constienta: poate sa fie un eveniment. Daca spunem ca si aici avem un concept diferit de tristete atunci o foarte importanta conexiune este rupta – aceea intre tristetea intamplarilor lamentabile si tristetea oamneilor. Dar daca spunem ca noi avem unul si aceasi concept de tristete atunci suntem presati sa admitem ca noi angajam acelasi concept de tristete cand ne referim si la artele reprezentationale. Pentru ca altfel, suferinta lui Stephen Dedalus la scoala , care este trista in masura in care suferinta oricarei persoane la scoala este trista, va trebui sa fie trista intr-un fel diferit de acela in care partea de inceput a cartii „ Portretul unui artist ca tanar" este trista.

Similar , daca noi nu spunem ca o piesa muzicala este trista intr-un fel care marcheaza un anume fel de relatie intre muzica si o stare emotionala, intregul efort de a face o judecata pare sa dispara. Daca in a zice ca muzica e trista nu o punem in legatura cu alte opere de arta ,dar de asemenea cu anumite situatii in afara contextului de judecata estetica , intregul efort de a face o judecata pare sa dispara. Deodata devine ciudat faptul ca noi ar trebui sa fim interesati de tristetea din muzica si anumite forme de raspuns la aceasta tristete devin chiar de neinteles. Si totusi e clar ca daca ni se cere sa explicam ceea ce intelegem prin a numi muzica trista, noi ar trebui in mod natural sa aratam spre manifestarile comune de tristete. Nu va fi niciodata indeajuns sa ne referim la paralele cu alte opere de arta. Sa ne gandim la cazul in care un om care numai a aplicat tristetea la operele de arta si nu a aratat abilitatea de a angaja conceptul de tristete in a vorbi despre oameni(inclusiv despre sine) sau despre alte fiinte constiente. Noi ar trebui sa spunem ca el nu a inteles ce inseamna sa spui ca o piesa muzicala e trista.

Se pare ca ideea caracteristicilor estetice ca fiind numai proprietati emergente cade , si cu ea conceptul de perceptie estetica. Teoria perceptiei estetice cade – asa cum fac multe alte teorii – prin crearea unui prea ascutit divort intre folosirea estetica si non-estetica a termenilor , asa incat ramane ea insasi fara nicio explicatie a intelesului judecatilor estetice.

Crearea acestui divort ascutit intre intelesul termenilor in judecata estetica si intelesul lor in alte contexte este de asemenea caracteristica traditiei in gandirea estetica descrisa in Capitolul II – cu toate ca pentru alte diferite motive. Sunt multi filosofi in traditia idealismului care au vorbit despre opera de arta ca despre un fel special de entitate , distincta de orice obiect material in care ar putea fi incarnata. Operele de arta nu pot fi descrise in termeni potriviti cu obiectele materiale. Chiar daca sunt expresive , nu exista nicio descriere independenta la indemana a ceea ce exprima (in termeni de atitudine, gandire sau sentiment). In acest fel , cand noi vorbim despre calitatile expresive ale operelor de arta nu ne referim la niste calitati – cele de exprimare a unor sentimente identificabile- pe care le putem gasi in alte lucruri in afara operelor de arta. Noi ne referim la o unica caracteristica a operei de arta insesi , caracteristica care poate sa apartina numai unei opere de arta si numai acelei opere de arta. Acest fel de a gandi este caracteristic multor esteticieni in afara de Croce si Collingwood si ideea de proprietate estetica este poate cel mai clar echivalent al ei in estetica empirismului. Este interesant de notat ca Croce insista explicit asupra faptului ca termenii folositi in descrierea calitatii estetice a operelor de arta sunt folositi intr-un sens distinct. Sa luam un exemplu: pentru Croce , termenul de sinceritate este ambiguu , denotand pe de o parte virtutea morala de a nu insela un vecin si pe de cealalta parte proprietatea estetica de „plinatate si adevar a expresiei"(10). Acceptarea acestui fel de ambiguitate si parerea asupra autonomiei estetice duc la trivialitatea expresionismului.

In urmatorul capitol ma voi intoarce la intrebarea cum poate fi evitat acest fel de cruciala ambiguitate si care sunt consecintele pentru notiunea de caracteristica estetica daca noi incercam s-o evitam. Interesul estetic va deveni in intregime o autonoma si irelevanta sectiune a activitatii umane a carui valoare si semnificatie vor fi imposibil de evaluat.

10. Estetica

Aceasta consecinta este inacceptabila – dar sa notam ca nu e o simpla consecinta a oricarei teorii cognitive. Este numai consecinta teoriilor ca acelea ale perceptiei estetice , care explica ceva de care noi suntem constienti in aprecierea estetica (caracterul estetic al unui obiect) , drept ceva irelevant de care suntem constienti in atentia obisnuita , morala si practica.

Pe de o parte , nu e nicio indoaiala ca teoria perceptiei estetice este dusa la aceasta paradoxala consecinta de incercarea ei de a separa esteticul (de moral, de practic sau de orice altceva), printr-un simplu criteriu logic. Dar fara acest simplu criteriu logic, ideea unei caracteristici estetice inceteaza sa mai fie de ajutor in incercarea de a defini natura interesului estetic. Devine dificil de vazut cum atentia fata de caracteristicile estetice ale unui lucru pot deveni marci distincte ale aprecierii estetice, mai degraba decat ale celei morale sau practice. Pentru ca ,daca un termen precum „trist" inseamna acelasi lucru cand este aplicat unei opere de arta (pentru a descrie caracterul ei estetic) si cand este aplicat unei fiinte umane (pentru a –i descrie starea emotionala) , atunci cum poate un interes estetic sa fie definit ca un interes in astfel de caracteristici precum tristetea lucrurilor , cand astfel de caracteristici sunt precis felurile de lucruri catre care sunt directionate interesele noastre morale si practice? Poate ca cineva va putea marca un grup de caracteristici care predomina ca obiecte ale intresului estetic dar fara o distinctie logica de felul celei propuse de teoria perceptiei estetice , nu va fi nicio ratiune pentru marcarea acestor caracteristici drept obiecte ale unei atitudini separate. Importanta unui astfel de concept al atitudini estetice va fi total obscura.

Mai mult, odata ce noi abandonam teoria perceptiei estetice , notiunea unei caracteristici estetice, drept orice la care se face referire prin descriere estetica, devine extrem de problematica. Pentru ca , daca acest cuvant, trist, nu poate fi aplicat operelor de arta pe baza criteriilor, altele decat cele care guverneaza folosirea lui normala , si daca el nu e aplicat , pe de alta parte, proprietatii perceptive , atunci ce sens are sa fie aplicat unei proprietati? Proprietatea nu este nici perceptiva, nici nu se bazeaza pe ceea ce este perceput. Putem vorbi despre ea ca despre o proprietate genuina? Aceasta este intrebarea la care trebuie sa raspundem.

Incercarea de a explica experienta estetica in termeni de caracteristici spre care e directionata trebuie, de aceea , sa fie abandonata. Chiar daca o concluzie va fi desprinsa sau nu dintr-o mai plauzibila analiza a descrierii estetice ramane de vazut. Dar trebuie sa admitem ca ambele incercari de a explica notiunea de experienta estetica, luate in considerare pana acum – in termenii evaluarii catre care se ridica si in termenii caracteristicilor catre care este directionata (motivele evaluarii estetice) – sunt inadecvate.

CAPITOLUL IV
DESCRIEREA ESTETICA

Refuzand ideea perceptiei estetice ne gasim in fata unei dificultati. Pentru ca noi am admis existenta unei folosiri estetice a termenilor , in timp ce am respins cea mai naturala explicatie a ei. Trebuie , de aceea , sa spunem ceva definit despre logica descrierii estetice.

Principala obiectie fata de ideea unei proprietati estetice a fost aceasta : fie termenii care denota proprietati estetice au acelasi inteles asa cum au atunci cand sunt folositi in contextele lor normale, in care caz , cum mai distingem noi proprietatile estetice ca o clasa separata? Sau, altfel , ei au inteles diferit , in care caz, care mai e scopul numirii proprietatilor estetice asa cum o facem noi?

Noi am descoperit ca termenii folositi in descrierea estetica trebuie sa aiba intelesurile lor normale. Dar aceasta implica faptul ca noi avem criterii pentru asemanare si pentru diferenta de inteles. In opinia scepticismului cu care este intampinata acesta afirmatie , este intelept sa incepem cu cateva remarci despre notiunea de ambiguitate(1).

Filosofii de logica dau prea putina atentie distinctiei intre ambiguitate si intelesul extins. Aceasta se intampla pentru ca ei trateaza conceptul de inteles(sens) in intregime , prin categoriile de sintaxa si semantica formala, neglijand legatura dintre inteles(sens) si intelegere care a fost subliniata in Capitolul I. Si totusi notiunea de inteles(sens) este mai mult decat scheletul care este ales gol de catre analiza logica: are viata lui in practica , in predarea , invatarea si in vorbirea cuvintelor. Teoria intelesului(sensului) ca si teoria adevarului , cere o baza pragmatica si una logica.

1. Scepticismul este, bineinteles, pe larg datorat lui Quine. Vezi , de exemplu, Cuvant si obiect.

Acum ambiguitatea este intotdeauna o problema de grad si va fi adesea dificil sa spunem daca o noua folosire a unor termeni este independenta de vechea folosire sau e numai o extensie a ei. Dar distictia poate fi facuta destul de clar pentru scopul nostru odata ce ne intoarcem la conexiunea intre inteles(sens) si intelegere. Sa luam exemplul lui cinstit. Criteriile de cinste se impart in mod natural in doua grupuri , care au putin sau nimic de a face unul cu altul si din care conditii suficiente pentru ca ceva sa fie cinstit(corect) nu se pot forma prin luarea unor criterii (nu toate) dint-un grup si adaugarea mai multor criterii din alt grup. Cele doua seturi de criterii sunt logic independente in aceea ca fiecare aduce regului total adecvate folosirii lui „ cinstit’ : astfel cineva poate intelege in intregime o folosire fara sa o inteleaga si pe cealalta. Nu este, de aceea , nimic in intelesul lui „cinstit” insusi care sa interzica inlocuirea cu doi termeni eteromorfi. Aceasta nu inseamna a spune ca nu exista un lant de conexiuni conceptuale intre cei doi tremeni. De exemplu, noi am putea urmari transformarea cuvantului cinstit prin urmatoarele serii : piele deschisa (blonda), perspective bune, vreme buna , sansa egala, intrebare corecta , verdict impartial , judecator nepartinitor . Pentru a face astfel de conexiuni inseamna a da o explicatie lexicografica (opusa explicatiei logice) de ce avem acelasi termen.

Nu este intotdeauna adevarat ca diferitele folosiri ale termenului sunt logic independente in acest fel. De exemplu, luam cuvantul rata, folosit pentru rate de momeala si rate vii : nu vom spune ca acest cuvant rata a fost ambiguu pentru ca poate avea aceste doua folosiri. Nici nu am spune ca clasa de rate a fost extinsa prin inventarea ratelor de momeala , pentru simplul motiv ca o rata de momeala nu e o rata. Motivul nostru pentru a spune ca rata are numai un inteles (sens) aici , este ca o folosinta este parazitara celeilalte si nu poate fi inteleasa independent. Numai daca inteleg ce sunt ratele , pot sa inteleg aplicarea termenului de rata la o momeala .

O cale de extindere a intelesului (sensului) termenului este prin analogie sau prin caracteristici impartasite. A folosi un termen in mod analogic inseamna sa-l folosesti in absenta unora dintre criteriile sale , dar in prezenta altora (sau in prezenta „simptomelor’ normal conectate cu criteriile termenului) dar analogia nu este singura metoda de extensie. Austin atrage atentia asupra ceea ce el intelege a fi notiunea de paronimie la Aristotel:

„Un caz foarte simplu intr-adevar, este cel adesea mentionat de Aristotel : adjectivul „sanatos” : cand eu vorbesc despre un corp sanatos si ,din nou, despre un ten sanatos, de exercitiu sanatos: cuvantul nu e folosit in mod echivoc. Aristotel ar zice ca e folosit paronimic. In acest caz, exista ceea ce noi putem numi un sens primar nuclear al lui „sanatos”: sensul in care „sanatos”este folosit pentru un corp sanatos: eu il numesc nuclear pentru ca este „ continut ca parte” in celelalte doua sensuri . care pot fi definite ca „ aducatoare de corpuri sanatoase” si „rezultand din corpuri sanatoase”(2).

Este clar ca termenul folosit „paronimic” in acest sens nu este folosit ambiguu. O folosire paronimica este o folosire derivativa si poate fi inteleasa numai de cineva care a inteles mai intai angajamentul primar al termenului. Aici este cazul unui termen care poate fi tratat fara ambiguitate in scopul nostru prezent. Si exemplul este apropiat celui pe care noi l-am considerat: termenul de „trist” aplicat operelor de arta. Putem noi sa ne oprim aici si sa interpretam descrierea estetica drept o specie de paronimie? Pentru acest motiv, caracteristicile estetice ar fi inca proprietati observabile ale operelor de arta , precum sanatatea unei tinere fete, sau tristetea unui gest. Si teoria perceptei estetice ar fi chiar inutila ca o explicatie a acestui fapt.

Iata o sugestie : eu numesc un gest trist pentru ca este un simptom al tristetii (paronimie). Numesc muzica trista pentru ca se aseamana cu un asfel de gest (analogie). Astfel Susanne Langer argumenteaza ca operele de arta impartasesc aceleasi structuri formale cu emotia umana si de aici ajung sa fie numite dupa emotiile pe care le imita:

..... sunt anumite aspecte ale asa-numitei „vieti interioare” – fizica si mentala – care au proprietati formale similare cu acelea ale muzicii - modele(tipare) de miscare si odihna , de tensiune si relaxare , de acord si dezacord , de pregatire , implinire , schimbare brusca etc. (3)

2 J.L. Austin „Intelesul unui cuvant”

3. Susanne Langer „Filosofia intr-o noua cheie”

Aceasta teorie este descendenta celei lui Aristotel , conform careia muzica dobandeste caracterul ei moral si emotional prin „imitarea” comportamentului uman si a starii de spirit.

Este clar , cred eu, ca aceasta teorie nu ne da nicio indicatie a sensului general al descrierilor estetice – cum poate pictura unui peisaj sa impartaseasca acele caracteristici formale ale sentimentului uman? – si, in orice caz, ne lasa sa ghicim de ce luam asa –numita tristete a muzicii atat de serios cum o facem. Dar noi descoperim ca alte relatari paronimice ale sensului de descriere estetica nu reusesc sa produca o teorie mai satisfacatoare. De exemplu, „Este trist” clar nu inseamna „ Ma face trist” , mai mult decat „E bun” inseamna „ Il aprob” . Aceasta cale de a mentine conexiunea cu folosirea centrala a termenului de „trist” cade imediat in paradoxul familiar in refuzarea subiectivismului etic. Mai important , „Este trist” nu inseamna „ Ii face pe oameni tristi” , sau „ Tinde sa-i faca pe oameni tristi”. Cantecele si poeziile prea slabe si sentimentale pentru a fi cu adevarat triste au un efect intristator asupra multor oameni. (De aceea noi dorim sa spunem ca „gustul” este implicat in perceperea caracteristicilor estetice) (5)

Descoperim curand ca , in timp ce exista un sir de cazuri in care analogia si paronimia asigura o mai adecvata explicatie a descrierii estetice , sunt de asemenea multe cazuri unde niciuna nu pare potrivita. Acum nu dau niciun motiv pentru care as presupune ca trebuie sa fie o cale in care termenii sunt angajati estetic; se pare ca am ajuns deja la o partiala prezentare a descrierii estetice. Dar nu ne putem multumi cu aceasta relatare , din moment ce se pare ca nu e indeajuns, chiar in punctul in care descrierea estetica incepe sa reveleze caracteristici ale logicii , caracteristicile acelea care deriva din conexiunea cu punctul de vedere estetic.

In acest sens pare mai promitator sa argumentam ca descrierile estetice sunt esential noramtive : cand numesc o piesa muzicala trista este ca si cum as numi-o palpitanta sau depresiva. Nu zic nimic despre ce simt oamenii , dar zic ceva despre ceea ce ar fi natural sau potrivit sa simti.

Acum , cu siguranta noi putem vorbi despre tristete ca justificata sau potrivita , prin obiectul ei , si importanta acestui fapt – ca emotiile pot fi facute potrivite prin obiectele lor – este enorma. Dar ce este acel ceva caruia ii zic eu ca este potrivit cand eu numesc o muzica trista? Nu gasim un raspuns imediat. Raspunsul potrivit este rareori tristetea insasi : numai in circumstante

speciale este cineva intristat de o opera de arta. Arta , cum zicez Hegel, este esential vesela. In plus, pare ciudat sa vorbim despre raspunsul potrivit intr-un caz ca acesta.

4. Politica
5. Cf. David Hume „ Despre standardul gustului” in „Eseuri”

Totusi voi presupune ca acest raspuns sceptic poate fi refuzat. Voi presupune ca noi am putea in principiu sa identificam ceva – o emotie , un raspuns, un sentiment, o experienta sau orice altceava – ce noi am dori sa spunem ca este implicat in fiecare reactie potrivita la tristetea operei de arta. Se poate ca numind un poem trist sa zicem ca aceasta experienta sau raspuns este potrivit? Oricat de plauzibila ar parea aceasta teorie , noi putem vedea imediat ca trebuie sa facem inevitabil loc pentru alta mai simpla – adica, teoria ca descrierea estetica nu afirma ca o anumita stare de spirit este justificata , ci mai degraba ofera expresia directa a starii de spirit insesi. In acest caz , functia de descriere estetica nu e primar descriptiva(6). Opinia normativa a localizat gresit actul de vorbire implicat cand termenii sunt folositi in sens estetic. Se poate ca eu sa am aceeasi notiune a ceea ce inseamna sa justific un raspuns , daca trebuie sa sa ma angajez in activitatea de criticism, asa cum o stim. Dar nu e necesar sa argumentam ca eu zic ca un raspuns e justificat cand eu numesc o bucata muzicala sau un poem trist. O astfel de teorie ne lasa pe noi cu sarcina explicarii ce inseamna sa privesti un raspuns ca justificat si aceasta este , vom vedea o complicatie care nu e necesara. Mai mult nu reuseste sa explice de ce nu simtim nicio ezitare in a continua cu folosirea estetica a lui „trist”. Pare cel mai natural lucru din lume sa extindem folosirea termenului in acest fel si noi chiar o facem fara sa gandim. Este de inteles ca acesta aplicare extinsa a termenului ar tebui sa fie o practica stabilita printre oamenii carora le lipseste in acelasi timp ideea justificarii raspunsurilor – de exemplu ei ar putea fi de acord intotdeauna cu raspunsurile lor si nu ar avea nevoie sa le apere. Este sigur din cauza acestui fel de motiv ca multi filosofi gandesc ca descrierii estetice ii lipsesc conditiile de adevar , in sensul puternic (epitemologic) – pentru ca noi sa putem intelege, cel putin, fara a cunoaste modul In care aceasta ar putea fi justificata.

6. Aceasta sugestie a fost facuta de Ruby Meager „ Conceptele estetice”

Sa presupunem, ca, unele descrieri estetice nu sunt descriptive.Toate acestea trebuie spuse la un moment dat pentru a explica aceasta supozitie In care descrierile estetice sunt legate de anumite stari de spirit "non-cognitive” In acelasi mod In care descrierile veritabile sunt legate de credinta.Voi folosi termenul de "expresie” ca un nume pentru aceasta stransa relatie dintre o propozitie si starea mentala, si voi asuma ca exista o propozitie In care expresia determina Intelesul.Supozitia este , atunci , cu siguranta descrierile estetice nu sunt non-descriptive pentru ca ele nu exprima credinta dar mai curand "experiente estetice”.Pentru a Intelege astfel de descriere estetica implica realizarea ca unul poate afirma sau Il poate confirma sincer In cazul In care unul a avut o anumita experienta , asa cum unul poate afirma sau confirma o descriere normala numai In cazul In care are convingeri apropiate de adevar.Am pus astfel de intrevbari ca: Ce este o trasatura estetica? , Ce este descrierea estetica? , Cum stim daca o lucrarea de arta poseda o anumita calitate estetica?.Clar, daca supozitia ta este corecta, aceste Intrebari nu sunt bune de cand au interpretat gresit scopul hotararii estetice.Ar trebui sa Intrebam In schimb ce Inseamna a accepta sau a nu fi de accord cu o descriere estetica, ca si cum un filisof moral Intreaba ce este a accepta sau a respinge o hotarare morala. As putea numi teoria descrierii estetice ca este doborata de aceasta analogie cu hotarare morala si teorie "afectiva”.

Prima problema pentru a teroie afectiva este cum sa eviti ambiguitatea care distruge teoria perceptiei estetice.Cum poate termenul "suparat " sa pastreze aceelasi Inteles cand este trasferat de la o Intrebuintare descriptiva la una non-descriptiva.Vom gasit un raspuns la aceasta Intrebare odata ce vom vedea ca nu este doar un cuvant individual care dobandeste utilizari prelungite

(inclusive analogia, paronimia, sau alte procedee "figurative"). Cuvintele noastre ca un Intreg pot fi folosite ca un Intreg Intr-un mod nou fara a-si scimba Intelesul. Ca atunci cand descriu un vis: aici functia referentiala a cuvantului este, cum a fost, tinut in suspans, dar ceea ce am spus este de Inteles atunci trebuie sa aiba Intelesul lor normal. Considerati de asemenea urmatoarele pasaje din Wittgenstein:

Sunt date ideea de "gras" si "slab", vei fi Inclinat spre a spune Wittgenstein a fost gras astazi slab alt fel rotund? (eu iclin spre a-l allege pe cel dintai).Acum "gras" si "slab" au aici Intelesuri diferite de cele de mai sus-ele au un Inteles diferit-Ar fi trebuit sa folosesc cuvinte diferite? Cu siguranta nu asta . Am vrut folosesc aceste cuvinte (cu intelesul lor de baza) aici.Acum , nu spun nimic despre cauzele acestui fenomen. Ar fi ascociate cu copilaria mea.Dar este doar o ipoteza. Indiferent de explicatie inclinatia este acolo.

Intreband :Ce vrut spui aici prin "gras" si "slab"?

- doar explic Intelesurile modul obisbuit.Nu as putea puncta la exemplele de Marti si Miercuri.

Aceasta ne aduce taria, cred, momentul care ar trebui folosite cu Intelesul lor propriu-zis dar in afara contextului, nu pentru ca ele sunt folosite pentru a descrie cateva relatii "de facto" cu un caz central, dar pentru monentul folosirii acestor cuvinte este aici in intregime diferit. Pentru a intelege aceasta Intrebuintare a termenilor nu trebuie sa cunosti un Inteles nou al lor, nici macar un Inteles paronim, pentru termenii

care nu au criterii pentru existenta lor, care se poate stabili In alti termeni.Imaginati-va un om care, sorteaza o multime de picturi(imagini), se Intampla sa puna imaginile cu rate Intr-o parte.Si iata cuvantul „rata" pare pantru el sa nu aiba nici o explicatie pentru ceea ce el vede atunci cand se uita la imagini.Daca Ii ceri sa Iti explice comportamentul sau s-ar putea sa Iti raspunda ca el a simtit ca aceste imagini trebuie sa staea Impreuna, altfel nu va stii de ce, sau pentru ca ele arata la fel Intr-o oarecare masura(un respect care nu are nimic In legatura cu ratele, altfel corespund anumitor aspente ale panzei). Aici este, cred, nici o contradictie In aceasta supozitie. Este implauzibil sa sustii ca acest om a vazut aspectele comune din imagini aceasta este de a sustine faptul ca omul care a clasificat melodiile triste Impreuna, In timp ce refuza sa le descrie ca fiind „triste", si poate observa ca aceasta tristete le apartine. Ar trebuii sa sustimen aceasta afirmatie Inca o data referindu-ne la fenomenul clar subliniat de fenomenul proprietatilor simple ale aspectelor ambigue.Sa presupumen ca doua obiecte au amnadoua aspectul unui iepure si a unei rate.Un om care „a vazut" rata constient ar fi trebuit sa reproduca toate trasaturile care sunt responsabile pentru acest aspect:dupa care urmeaza sa le reproduca si pe ale iepurelui la afel.. Totusi ar trebui sa avem situatia, care cu siguranta nu va putea aparea In cazul unei proprietati simple, In care un om ar trebui fara gres(si nu doar de catre sansa) sa reproduca un aspect, prin a reproduce doar „ceea ce este vazut" , si nu „a vedea" aspectul In sine.

In al doilea rand, putem demonstra ca termenul „om" ar trebui sa aiba acelasi Inteles cand obisnuim sa desriem un aspect si cand obisnuim sa ne referim la un om.Pentu aceasta este cu precizie dispozitia de a aplica termenul „om" In sensul sau propriu-zisdin imaginea care este criteriul nostru de a spune ca cineva a vazut aspectul din imagine. „Intrebuintarea cuvintelor" implicata nu este forma normala folosita-dar aceasta este dincolo de aspect.

In al treilea rand, putem vedea ca „intrebuintarea cuvintelor” In nu este un sens figurativ: vezi un aspect nu Inseamna a referi la o analogie, doar nu este fara , cand un om int-o imagine , liniile din ea dau nastere catorva asemanari a formei omului.Acesta este un punct pe care voi expune detalii Capitolul Opt.

In final, putem vedea cum acolo este un sens in care aspectele nu sunt proprietati(asa cum Wittgenstein a spus ca nu). Pentru acestea trebuie sa nu fie nici o criterie pentru explicatia unui termen a unui obiect cand termenul este folosit pentru a descrie aspectele .Termenii folositi acest caz termenii ale caror criterii Intelesuri din alte Intrebuintari.Acesti termeni trebuie acesai Inteles desriem aspecte pe care e normal le aiba : prin urmare ei nu au acelasi criteriu pentru aplicatiile lor in cea de-a Intrebuintare. Daca urmarim asta , in folosirea lor de a desrie aspecte, termenii nu trebuie sa aib nici un criteriu pentru aplicatiile lor .Generalizand acoperirea folosirii acestor termeni ca „suparat” si judecata estetica , acest argument ar fi trebuit sa asigure dovada ca descrierile estetice sunt despartite de conditiile adevarului in sensul epistemological: judecatile estetice nu sunt proprietati.Merita aici sa anticipezi un obiect care deja i s-a Intamplat cititorului.Mi-am asumat faptul ca aspectul-descriere este o descriere ca orice este o desriere a imaginii. Dar, cu siguranta,va fi spus, ca aspectul-descriere este descrierea unui aspect, care ar trebui sa fie imagine Intr-un oarecare sens, dar care nu este identic cu imaginea cu oricare parte a descrie(un aspect) nu este un lucru fizic.Dar aceasta obiectie are doar acelasi punt dar Intr-o alta forma. Fie ca aspectele sunt prorietati sau ca elementele pe care le „poseda”, si argumentul pare sa se stabileasca, ca nu sunt.Obiectia nu face altceva decat sa propuna aspectul Insusi ca un purtator de proprietati. este simplu sa ceara Intrebari. In orice caz, daca spunem asta, atunci ar trebui sa fim pregatiti sa dam un criteriu de identitate lucrurilor ale caror „proprietati” a aspectelor sunt atribuite, si acasta va fi dovedita a fi imposibila.Pentru ca daca aspectele sunt obiecte ,In final, atunci ele apartin clasei „obiectelor voite” pentru care criteriul de identitate nu poate fi specificat.

Cu alte cuvinte, este un extraordinar formal analogic Intre descrierea aspectului unui obiect, si descrierea caracteruil sau estetic;Intr-adevar, chiar daca teoria perceptiei estetice puse In paranteza amandoua, tratand aspectele si judecatile estetice ca fiind caracterele unui obiect „in curs de dezvoltare” .Dar am vazut ca punctele formale analogice departe de teoria perceptuala de teoria „afectiva” : ne sugereaza ca ar trebui sa Incercam sa descriem descrierile estetice nu In termenii unei proprietati ale obiectului, dar In termenii unei experiente pe care o exprima. Teoria perceptiei estetice ia ca punct de plecare intuita ca, In chestiuni ale judecatii estetice , trebuie sa vezi de unul singur-altcineva nu poate face o judecata estetica pentru tine- si subliniaza faptul ca folosim un verb perceptual(„a vedea”) In a exprima aceasta opinie. Dar teoria nu este capabila sa explice ceea ce tu de asemenea ar trebui sa vezi singur: si explicatia pentru aceasta nu este simpla.Daca ^ este o proprietate vizuala, sa spunem, atunci nu este adevarat ca trebuie sa vad ^ de unul singur In schimb sa stiu ca un obiect Il poseda: acolo sunt circumstantele In care opinia celorlalti Imi da un motiv concluzibil logic pentru a spune ca ^ este acolo, ca de asemenea un om orb ar putea cunoaste culorile.In estetica trebuie sa vezi de unul singur cu precizie deoarece ceea ce trebuie sa „vezi” nu este o proprietate: cunostinta ta ca o judecata estetica este „ In „ obiect este dat de acelasi criteriu care Iti arata ceea ce „vezi”. A vedea supararea dintr-o muzica si a stii este unul si acelasi lucru.A fi de acord cu o judecata ca muzica este trista nu Inseamna sa crezi ea, dar este ceva mai mult ca un raspuns o experienta ; Intr-o stare mentala care este-spre deosebire decredinta -logic legata de circumstantele imediate. „Muzica este trista” este doar , prin urmare a formei propozitiei: ce stii atunci cand cunosti ca muzica este trista nu poate fi inclusa referindu-se la conditiile propozitiei de

adevar.Putem acum stabili teoria afectiva cu precizie, contruita de R.M.Hare. dintre ideile de baza din spatele teoriei prescriptivisma a lui Hare a fost aceea ca Intelesul judecatii este asociata cu conditiile pentru acceptarile sale : despre ceea ce este sa accepti o judecata de acest fel. Speranta a fost aceea ca conditiile de acceptare a judecatii morale ar trebui aratata ca fiind diferit imortanta de la conditiile de acceptare a descrierii obisnuite.”Conectia intima”care exista intre trasatura si starea mentala ,pentru care inante de toate am folosit termenul de „ expresie”, poate fi redescrisa relatia unei propozitii catre conditia de acceptare. Si doar daca aceassta stare este o credinta pot conditiile de acceptare sa aduca conditiile de verificare in cursul sau . A justifica ojudecata Inseamna a justifica si acceptarea sa : acest caz a justifica credinta in care consta acceptarea . Dar credinta pe care am justifict-o este credinta in adevar a acestei trasaturi poate fi pe deplin termenii trasaturii .Adevarul judecatii justifica si credinta si propozitia folosita.

Teoria afectiva a descrierii estetice argumenteaza faptul ca conditia de acceptare a descrierii estetice nu ar fi o dar ar putea fi o credinta dar ar putea fi mai degraba un alt fel de stare mentala care mai mult efectiv explica ideea descrierii estetice.A fi de acord cu o descriere estetica Inseamna „ a vedea scopul sau”, si acest „ a vedea scopul „ este a fi elucidata In termenii unui fel de raspuns sau experienta care este Inca a fi descrisa. Prin urmare descrierile estetice nu au nevoie de conditii de adevar In sensul puternic, si si a le justifica Inseamna a justifica o experienta nu o credinta. Acestea nu Inseamna ca descrierile estetice sunt pur si simplu accidentale sau „subiesctive”, nu mai avand valabilitate decat preferinte pentru anumite tipuri : trebuie sa separam conceptul de obiectivitate de cel al adevarului, pe care Il voi argumenta mai tarziu.

Este clar ca , compararea cu aspectele nu rezolva Inca problema descrierii estetice: suparerea si obezitatea nu sunt,evident, aspecte ale muzici, In felul In care o lupta este un aspect al unei imagini. Cu scopul de a cere orice fel de Intrebare, mai degraba, voi spune simplu ca conditia de acceptare a unei descrieri estetice (In felul In care consideram) este o experienta, care este interpretata In sensul cel mai larg posibil. Aceasta va fi doar dupa o analiza detaliata ,asadar ,ceva mult mai precisa va fi disponibila pentru a fi folosita.

Apoi rezulta de la faptul ca, conditia pentru acceptarea sincera a unei judecati estetice este o experienta ca o judecata estetica poate fi facuta doar de cineva a carei experienta se Impotriveste Intr-un mod adegvat. In acest caz este perfect acceptabil sa descriem judecata, cum am spus mai devreme, ca o expresie a unui experiente. Descrierea estetica si pentru prima descriere se contrasteaza ca expresie a unei experiente si ca expresie a credintei.. Oricum, este o importanta asimetrie In masura In care „experienta” estetica, spre deosebire de credinta, nu poate trai mai mult decat prezenta obiectului sau, In absenta lui trebuie sa ramana doar o dispozitie pentru a actiona Intr-un mod similar. In timp ce o trasatura „descriptiva” poate fi expresia acceptarii sale, conditia este un sens foarte real-In care este acompaniata de realizarea conditiei pe ocazia sa de afirmatie sincera-trasatura estetica poate fi considerata ca fiind o expresie doar atenuat usor cu scopul de a pune peste cateva stari mentale care la momentul potrivit ar trebui sa existe doar latent sau amintit.

In concluzie, trebuie sa ne reamintim ca termenii nu au un Inteles special cand sunt folositi In descrieri estetice, chiar daca termenii ocupa diferite locuri In propozitie.am vazut ca forma estetica de folosire a termenilor, ca folosirea termenului de „gras” si „slab” In exemplul lui Wittgenstein, trebuie adesea sa construiasca derivate. Singura explicatie clara a faptului ca termenii In sensul lor estetic trebuie sa fie acordati cu sensul lor obisnuit.Nu gasim nici un indiciu In sensul termenilor cum le-am putea justifica aplicarea In judecata estetica.

Dar aceasta nu Inseamna doar ca nu este nimic In a Intelege sensul estetic al termenilor In comparatie cu Intelegerea sendului sau de baza. Este o diferenta Intre omul care foloseste un termen pentru a face o judecata estetica si omul care se refera simplu la o relatie de similaritate. Si aici o corespondenta diferita dintre omul care stie cand o descriere tinde sa duca spre o judecata estetica (omul care, printre altele, recunoste diferenta doar referindu-se la), si omul care nu. Asa cum un om Intelege forma, sensul unui cuvant care este folosit pentru a face o judecata estetica , dar nu Intelege ce trebui facut cu aceasta forma a cuvintelor.Persoana care nu Intelege decrierea estetica este omul care nu este familiar cu experientele pe care obisnuieste sa le exprime.

Investigarea noastra a logicii descrierii estetice are, prin urmare, o continuitate transformata. Speram sa definim starile estetice mentale ca acestea care sunt direct spre un anumit grup de trasaturi, gasim aici ca nu este nici un acces la notiunea de „trasatura", a acestui tip de exceptie spre a Intelege decrierea estetica. Dar am descoperit de asemenea ca descrierea estetica poate fi Insasi Inteleasa doar In termenii unie stari mentale care este menita comunicarii.Trebuie sa ne Intoarcem, prin urmare, la o analisa asa numita „experinta" pe care am invocat-o ca si criteriu pentru acceptarea judecatii estetice. Inainte de a Incepe aceasta analiza, totusi, este necesar sa aratam ca se poate justifica pentru Intelesul descrierilor estetice In felul In care am Incercat. Urmatorul capitol va consta In rezumatul abaterii Intr-o teorie a Intelesului.

CAPITOLUL V

INTELESUL NON-DESCRIPTIV

Ultimul capitol a lasat o problema nerezolvata.A foat argumentat ca descrierile estetice trebuie sa fie descrieri: conditia de acceptare a lor nu trebuie sa fie o credinta, si prin urmare este un sens In care cateva descrieri estetice lipsesc conditiile pentru adevarul lor.Ramane de aratat ca aceste supozitii nu concureaza cu intuitia nostra despre conceptul de Intelegere.

Sunt doua abordari In filisofia contemporana cu referire la teoria Intelesului: de la analiza a actului de a vorbi. Si pana la studiul semanticii. Conceptul de a Intelege este aplicat In amandoua pentru ce este de facut atunci cand cuvintele sunt rostite, si rostirea In sine: cele doua abordari nu fac altceva decat reflecte aceasta complexitate prorie In concept. Teoria actului de a vorbi Isi are inspiratia In Austin, dar dar la Inceput a fost gasita In baza teoretica a lui Grece, care analizeaza ceea ce Inseamna pentru un vorbitor In termeni a unei intentii care sustine rostirea, vorbirea. Semantica se apropie de inspiratia de la Frege, si Intradevar pare a se misca spre teoria Intelesului pe care Ouine a numit-o teoria de referinta: care este, tendinta sa este de a Inlocui Intrebarile cu Intelesul Intrebarilor cu adevar. Pentru a ne apropia de teoria Intelesului din punctul de vedere a teoriei semantice conducem aproape invitabil spre o conectiune Intre Inteles si conditia de adevar.

Intr-adevar, desi cele doua puncte de vedere adesea se prezinta ca si rivale, nici una nu poate fi neuitata ca fiind de prisos.Pentru teoria actului de a vorbi si teoria semantica

Prima ne spune ce sens are limba, aratandu-ne ceea ce este de folosit si de a Intelege formele practice lingvistice In comunicatie. A doua ne spune cume este sa putem atribui un anume "sens" oricarei propozitii.

Spre deosebire de "teoria artei de a vorbi". Teoria semantica nu ne da un ultim raspuns la Intrebarea:"Ce Inseamna ca o propozitie sa aiba Inteles?"

Trebuie sa ne asumam, prin urmare, ca ultimul capitol nu va Incapea In nici o teorie.Si putem vedea pentru prima oara ca din punct de vedere a teoriei de "a vorbi" ideea de "non-sensul descriptiv" nu prezinta nici o veritabila diciculatate.

Caracteristica esentiala a teoriei lui Grece, de exemplu, este analiza a ceea ce Inseamna "p" In termeni de inteltie, de faptul ca cineva ar trebui sa creada In "p".

Acest glas, a acceptat "p"-ul, cu privire la omul care dobandeste dreptul de a crede cu adevarat. In mod clar nu exista nici o dificultate teoretica In acest sens, pentru a se extinde In cazul In care intyentia este de a obtine un alt sens, nu de a cere ceva, ci mai degraba de a vedea ceea ce spune cineva, In cazul In care, In raspuns el "va vedea ideea" unei hotarari estetice.

Teoria lui Grice poate usor sa includa, ca parte a unui Inteles, semnificatia unei stari mintale care este In stare de acceptare, si conditia de sincera afirmatie.

Este, din acest motiv, pe care l-am invocat pana In prezent, o analiza de discurs. Dar, In acest sens ne par a fi eludate problemele pe care teoria semantica este folosita pentru a le rezolva. Cum putem da un Inteles propozitiei? Desigur, In teoria lui Grice, sensurile vor fi diferentiate doar In masura In care (doar daca) starile mintale exprimate sunt diferentiate.

Referitor la o limba (a crede Intr-o limba) trebuie sa reamintim teza: "oratio obliga" sau "oratio recta" de la credinta care este identificata de catre propozitii In vorbire. Dar daca este asa, este posibil sa se Inteleaga credinta la care se face referire doar atunci cand avem unele metode recursive, aceasta ne va spune sensul (Intelesul) unei propozitii.

O teorie semantica este conceputa pentru a satisface aceasta cerere.

Este un fapt remarcabil, ca propozitiile Intr-o limba pot fi folosite pentru a exprima identitatea, multe ganduri, convingeri, adevaruri sau sensuri si Inca sunt constituite dintr-un vocabular finit. acum, nu numai regulile sintactice ne vor permite sa spunem ca atunci cand o anumita succesiune de cuvinte (secvente) este importanta din punct de vedere al sintaxei: "John bea lapte." si "Laptele este baut de catre John." Sunt amandoua bine formate.

Cu toate acestea am putea Intelege modul In care o limba este construita din cuvinte, daca am putea da o teorie implicand unele scheme generale de forma (A): "s" si "p" unde "s" este o descriere structurala a unei propozitii, iar "p" este o alta propozitie care "da sens" propozitiei "s".

Acum Davidson a argumentat ca, daca ne este clara conditia ca schema de forma (A) trebuie sa Indeplineasca In cazul In care ar da un text adegvat pentru o teorie a sensului (Intelesului), vom gasi ca acestea sunt identice cu cele stabilite de Tarski, pentru definitia schematica a predicatului T.

Acest predicat a fost definit de Tarski In asa fel Incat sa fie coexistente cu adevarul In unele limbi date. Pentru scopul unei analize formale, prin urmare, predicatul poate fi considerat ca fiind identic cu "adevarul". Cu alte cuvinte, schema (A) ne duce spre (B): "s" este "T", daca si numai daca "p" este In locuit cu Insasi propozitia, teoria sensului va fi adecvata pentru limba noastra, daca aceasta ofera o caracterizare a predicatului adevarat T. Exemplu: In cazul In care acesta implica toate sentintele de forma (B), dar acestea sugereaza ca putem raspunde Intrebarilor cu privire la ce sens am dat propozitiilor numai pentru a descoperi conditia pentru adevar. Si acesta se acorda cu un argument destul de independent din capitolul I, ceea ce implica faptul ca intelesul unei propozitii declarative luate (desenate de la o anumita clasa) este descoperita cu scopul de a gasi o distinctie Intre circumstantele In care aceasta trebuie sa fie de acord cu cineva care este capabil a "inelege" si Imprejurarile In care ar putea fi respinse. S-ar putea la prima vedere ca sugestia ar putea fi propozitii fara conditii adevarate care trebuie In mod inevitabil sa aiba un conflict cu teoria semantica: Cum ar putea fi atribuite Intelesurile (sensurile) la astfel de fraze (propozitii)? Cu toate acestea, acest lucru nu este asa: problema care apare In cazul unor astfel de propozitii sunt dificile In analiza predicatelor individuale, si o teorie a semanticii nu spune nimic despre aceasta. Oferind aceste predicate (cum ar fi "bun" de etica) au proprietati sintactice normale (obisnuite) atunci nu vor reprezenta nici un obstacol In calea teoriei semantice, care nu este In cauza cu Intrebari de "forma logica".

Analiza semantica este Indreptata la dispozitive lingvistice care produc fraze mai complicate de la forme simple ale predicatului. Cu exceptia cazului In care predicatul In sine are o structura logica complexa (ca si In cazul termenilor atributivi) analiza lasa neatins, si nu face nimic pentru a descoperi sau a rezolva orice dificultate pe care predicatul le creeaza. Orice problema cu privire la sensul particular al frazei nu va fi trecuta In teoria generala, si teoria va fi pur si simplu, daca aceasta implica toate sentintele de forma "s" - este adevarata daca si numai daca "s" In acest timp este posibil sa produca o semantica pentru fraze etice, In termeni de o teorie a carei interpretare ar prezenta aceleasi probleme folosofice ca frazele Insesi, cu alte cuvinte, ori motiv filosofic pentru a respinge conditiile adevarate In anumite conditii puternice, ale propozitiilor etice formate In obiect-limba, ar fi pur si simplu In favoarea unei interpretari similare a teoriei semantice. Teoria semantica are notiunea de conditie a adevarului care este, de fapt, In Intregime formala: este Inca o Intrebare deschisa daca notiunea corespunde, In orice caz particular a conceptului etimologic conditiei de adevar, care a fost explicat In capitolul I. S-ar putea ca aceasta teorie semantica sa nu poata fi folosita pentru a Inrama (Incadra) contrastul pe care vrem sa Il cream, Intre propozitii cu conditii adevarate si conditii fara, nu pentru ca se leaga distinctia care ar trebui facuta In alti termeni: de exemplu In termenii teoriei actului de a vorbi subliniat mai sus.

Dar desi este adevarat ca existenta propozitiilor care amandoua sunt declarative si non-descriptive nu prezinta nici un obstacol veritabil teoriei samantice, este de asemenea adevarat ca argumentele care ne duc pe noi sa acceptam teroria semantica ca problema pentru analizele noastre.Pentru aceste argumente sugereaza ca Intelesul unei poropozitii este dat de conditia a ceea de este adevarat, de aceea teoria de a Intelege se prabuseste In teoria referintei In sens Fregean.Acum este cu certitudine adevarat ca ideea unei conditii adevarate angajate de teoria semantica este In Intregime formala.Dar a fost argumentat In capitolul I ca aceasta idee nu poate ramane pur si simplu formala daca teoria Intelesului este sa explice -cum ar trebui-"Intelesul" cuvontelor pe care noi le folosim.

Teoria semantica pare sa ceara completarea sa epistemologica.Aceasta implica faptul ca a stii Intelesul propozitiei este a cunoaste ceea ce se spune.Ce urmeaza este daca noi completam teoria semantica cu cateva contezte In termenii unei informatii reale care contine, cum s-ar spune In termeni de afacere ca determina adevarul sau.Notiunea epistemologica a conditiei de adevar indica cum teoria semantica ar trebui prelungita pentru a explica Intregul concept de a Intelege.Ne va arata cum felul nostru de a Intelege o propozitie revine asupra cunostintelor Intre munca individuala si lume-cunostintele noastre sau proprietatea pe care ei o exprima.Dar acest proces de a da continut unei idei formale pur si simplu unei conditii adevarate nu poate, In cazul unei propozitii evaluative sau descriptive , sunt trasportate prin.Pentru cazul In care acceptam o evaluare urmeaza ca nimic sa nu aiba o propozitie evaluativa adevarata In sensul real In care o stare de fapt face o propozitie adevarata. Intelesul nu este atribuit unei propozitii evaluative In acelasi sens(fel).

Un teoritician al actului de a vorbi ar putea obiecta trasmiterea informatiei care este doar un posibil act de a vorbi.Cum, dupa toate, teoria semantica da sens unor astfel de propozitii si comenzi?Dar aceasta obiectie omite acest lucru.

Am putea avea In minte In aceasta conexiune ca singurul scop al unei teorii semantice este sa explice felul In care un numar nedefinit de propozitii complexe Intr-o limba pot fi Intelese In termenii unui vocabular finit. O data o propozitie decalrative este inclusa In schema lui Tarski, teorii variate sunt disponibile, care ar putea explica comportamentul sau logic - spre exemplu teoria fuctiilor adevarate. Teoria semanticii ne arata cum putem intelge conditionalele, de exemplu Intr-un fel In care frazele apar In propozitii conditionale si au o conditie pentru adevar. Daca pentru a Intelege "p" si a Intelege si "q" trebuie sa stii conditiile de adevar atunci conditiile de a Intelege cel putin implicatia materiala "p" > "q" urmareste imediat (urmeaza) o Intelegere a comportamentelor sale. Conditia de adevar a propozitiei este data de simpla functie a conditiei de adevar a partilor sale componente. (aceasta nu trebuie spuse ca "daca" Intr-o limba oarecare Inseamna exact ">", Inseamna ca prin aceasta este un argument pentru a spune ca este un model a Intelesului lui "daca" care poate fi Incorporat Intr-o teorie semantica.). Dar aici avem baza pentru cea mai populara obiectie a ideei sendului non-descriptiv. Pentru ce aceasta explicatie a conditiei de adevar se aplica atunci cand unuia sau altuia din "p" sau "q" Ii pliseste o conditie a adevarului In sensul real? Cum putem Invata si Intelege structura conditionala In aceste cazuri?

Din punct de vdere a actului de a vorbi, trebuie sa punem de alta parte ca acestei obiectii ca urmatoarle: Daca spunem ca un predicat care este folosit In mod caracteristic penrtu a performa un anumit act de vorbire, definit, sa presupunem, de o anumita conditie de acceptare, si aceasta explica Intelesurile In protaza a conditionalului(de exemplu, In "Daca ea este buna, atunci este fericta", sau In "daca muzica este trista, atunci Alfred se va cufunda In ea"). Dar cum pot acesti termeni sa Isi performeze standarele lor a actului de a vorbi In acest context, unde conditia lor de acceptare nu poate fi incorporata ca parte a conditiei de acceptare a unei propozitii ca un Intreg? Aceasta pare sa sugereze ca Intelesul propozitiei poate fi explicat doar semantic, si aceaste conditii de acceptare nu pot influenta Intelesul In mod direct. In particular nu pot face Intelesul non-descriptiv", doar daca de asemenea aduc dupa un tip de forme derivate gramaticalede la ale caror conceptii de adevar nu mai sunt aplicabile. Cu scopul de a raspunde la aceste obiectii trebuie sa facem din nou clar distinctia dintre notiunea formala a adevarului(ca exprimata In Tarshi ca predicat "T"), sin notiunea substantiala investigata de teoria cunoasterii. In explicarea functiei de conectivitate si alti "complicatori" Intr-o limba noi avem nevoie, de fapt, sa introducem doar ideea de adevar. In acest

sens, orice propozitiei declarativa va avea o conditie adevarata. Pentru ca judecata morala si estetica are o forma indicativa si asertorica. atunci ea pot fi incorporate In teoria semantica de-a lungul tuturor celorlalte propozitii indicative. Dar odata ce ele au fost montate In limba In acest fel, atunci este inevitabil ca ei sa poate construi transformarile logice ale descrierii. Aceste consecinte vor urmarii mai mult sau mai putin folosirea asertorica a moralului si judecata estetica are doar conditii In sensul epistemological: Intrebarea reala nu este aceea de cum este posibil pentru astfel de judecata de a fi introdusa Intr-o limba ca aproape-descriere. Ce scop serveste la faptul ca judecata morala si estetica au forma completa declarativa de la descrierile obisnuite? Cum putem Intelege ca ei se extind In folorire Intr-o propozitie complexa? Aceasta este o Intrebare a carei raspuns a fost deja sugerata In cazul judecatii morale. In capitolul IX voi arata punctul diferitelor fapte care ofera un raspuns pentru judecata estetica de asemenea.

Problema despre conditionalele aparute, cred, pentru ca este asumat faptul ca baza logica a argumentului conditional poate fi explicat bucata cu bucata, pentru fiecare exemplu. Astfel este asumat faptul ca, pentru orice propozitie de forma "daca F(a) atunci G(a)", este posibil sa spunem ce este ipotetic In protaza. Dar clar, daca relatia propozitiei non-descriptive a conditiei de adevara are cel putin caracter formal, ceea ce am sugerat, aceasta Intrebare ,pentru astfel de propozitie, va avea doar raspunsuri banale. Este o Intrebare care este trecuta In teoria semantica, si la care se poate raspunde non-banal doar In termeni ale unor analize a predicatului revelant "F". Dar nimic nu previne aceste analize bazandu-se pe specificarea acceptariiconditiei a lui "F(a)" mai degraba o specificatie a starilor afacerilor care determina adevarul lui "F(a)".

Acest ultim punct poate fi argumentat printr-un exemplu. Presupunand ca se foloseste un limbaj natural, cu o separare adecvata a partilor de vorbire, si o gramatica a discursurilor descriptive care sa satisfaca conditiile normale ale adecvarii, incluzand conditia conform careia ar trebui sa fie posibila formularea unei scheme corespunzatoare punctului B de mai sus. Va fi posibila Incorporarea In acest limbaj a unor expresii noi, lipsite de criterii, facandu-se referire doar la conditiile acceptarii propozitiilor si nu la conditiile adevarului lor. De exemplu, as putea introduce adjectivul ”nuff” dupa cum urmeaza:” Spune despre un lucru ca este ”nuff” doar daca asta ti se pare atragator”. Conditia de acceptare a faptului ca “X este nuff” este Incorporata In aceasta regula: judecata este acceptata de un barbat care este atras de X. Regula da o socoteala clara a ceea ce trebuie acceptat sau contrazis In ceea ce priveste calitatea de “nuff” a unui lucru si nimic din aceasta regula nu respinge cuvantului ”nuff” dreptul de a avea o pozitie normala In cadrul limbajului – aceea de adjectiv. Dar regula nu permite afirmatiei ”X este nuff” sa se transforme In ”Mie Imi place X”, odata ce conditiile de acceptare a celor doua judecati vor fi complet diferite. Pot fi de acord cu una dintre ele dar nu si cu cealalta (cu exceptia cazului ”degenerat” In care eu le afirm pe amandoua). Ar putea sa nu fie o propozitie rostita la persoana I, referitoare la o stare mintala care sa accepte conditia propozitiei “X este nuff”, dat fiind faptul ca trebuie adoptata o atitudine si nu o credinta. Dar asta nu Inseamna ca atitudinea trebuie exprimata odata cu judecata. Conditia de acceptare face ca extensia utilizarii termenului nuff sa fie inteleasa catre exprimarea opiniei la mana a doua: eu pot remarca ca ”despre un barbat se poate spune ca este nuff” si asa mai departe. Odata ce conditia acceptarii este clara, astfel de utilizari devin inteligibile In termenii structurii limbajului ca si Intreg. Utilizatorul matur al limbajului poate de asemenea descoperi ca are o Intrebuintare a

extensiei termenului “nuff” In propozitii complexe , cum ar fi cele ipotetice sau Intrerupte. Intrebandu-ma daca sa particip la o Intrunire cu X Imi spun “daca el este nuff atunci totul va merge foarte bine”, si asa mai departe. Folosirea adjectivului In acest mod demonstreaza o capacitate de Intelegere la fel de mare precum stapanirea utilizarii asertorice.

Data fiind aceasta presupunere, atunci explicatia faptului ca un adjectiv poate suferi anumite transformari fara schimbarea Intelesului este doar o explicatie a faptului ca adjectivele au locul lor logic dar si gramatical. Este o Intrebare independenta ce act de vorbire realizeaza utilizarea asertorica a adjectivului si deci o Intrebare deschisa referitoare la faptul ca adjectivul are criterii mai puternice In orice sens decat o simpla Incorporare In limbaj ca si adjectiv.

Acest lucru ar putea sugera faptul ca judecatile lipsite de conditii adevarate (In sensul epistemologic) trebuie sa fie Incorporate Intr-un limbaj fragmentat, pe baza unei Intelegeri anterioare a limbajului ca si Intreg. Si ar putea de asemenea sugera ca, odata ce un limbaj este Incorporat In acest mod, va avea o tendinta inevitabila si permanenta de achizitionare a conditiilor realiste, asa cum pare sa aiba judecata etica. Cu toate acestea , arata de asemenea ca teoria semantica, ca si aceea a actului de vorbire, nu poate fi folosita spre demonstrarea imposibilitatii Intelesului non-descriptiv In judecata estetica. Mai mult decat atat, daca suntem Intrebati cum explicam locul judecatii estetice In limbajul ca un Intreg, atunci o explicatie care trece peste toate dificultatile Intalnite este disponibila, de dragul completarii. Avem nevoie de raaspuns, doar ca termeni precum *trist, expresiv, cu greutate, gras* si asa mai departe au o Intrebuintare In afara judecatii estetice, si care se potriveste fara efort In cadrul unei teorii semantice. Din moment ce presupunem ca aceasta utilizare are prioritate din punct de vedere logic si explica locul termenilor In limbaj ca si Intreg, atunci nu mai trebuie sa ne Intrebam cum putem deriva de la o analiza a actului vorbirii al judecatii estetice, structura declarativa a afirmatiilor care o exprima. Structura declarativa deriva de la angajarea primara a termenilor implicati.

Exista totusi judecati individuale, care tot trebuie sa fie contabilizate. [.....] As vrea sa argumentez ca exista un sens In care multora dintre aceste judecati le lipsesc conditiile adevarate si ar trebui sa ma bazez pe explicatiile anterioare pentru a Intelege cum este posibil asa ceva. Este o Intrebare separata totusi, si una la care ma voi Intoarce – de ce este utila forma declarativa a acestor propozitii.

EXPERIENTA ESTETICA

CAPITOLUL VI

RECUNOASTERE SI RASPUNS

Am sugerat ca ar trebui sa Incercam a explica judecata estetica In termenii conditiei acceptarii sale decat In conditia adevarului sau. Acestea fiind spuse, exista cateva exemple centrale ale descrierii estetice – acelea ce implica termeni referitori la emotii si termeni ai comparatiei – pentru care este plauzibil a sugera faptul ca o conditie pentru acceptarea lor nu este o credinta, ci alta stare mintala, care, de dragul de a spune, am descris-o ca pe o experienta. Daca este posibila caracterizarea acestei experiente si daca este posibil sa descoperim anumite trasaturi In virtutea carora ne-am putea dori sa o descriem ca fiind estetica, atunci abia vom fi Inceput sarcina noastra de a descrie conditiile generale ale interesului estetic. In acest capitol voi examina o teorie directa care Incearca sa atina aceste scopuri.

De dragul simplicitatii, sa continuam sa discutam exemplul despre termenul ”trist” In judecata estetica. Cum descriem acceptarea judecatii ca un fragment muzical sau o piesa este trista? Am argumentat ca exista cel putin doua Intrebuintari ale termenului ”trist”, unul ce consta In descrierea unei stari de spirit, cealalta In exprimarea unei stari de spirit. Dar am argumentat de asemenea, prin criticarea punctului de vedere normativ al descrierii estetice, ca starea de spirit descrisa Intr-o Intrebuintare nu este, In general, aceeasi ca aceea exprimata In cealalta Intrebuintare. Nu din cauza ca muzica ma face sa ma simt trist, o numesc si eu trista – ”trist” nu Inseamna ”ce Intristeaza”. Cum se face atunci ca am ajuns sa folosim acelasi termen In aceste moduri diferite? Ce Ii explica noua utilizare In descrierea estetica si quasi-estetica? Nu putem nega faptul ca nu trebuie sa Invatam noua utilizare: este destul de natural sa o achizitionam, ni se da Intr-adevar odata cu Intelesul primar al cuvantului. Acest lucru ajuta singur la impunerea unor restrictii asupra experientei pe care trebuie sa Incercam sa o descriem.

Iata o prima Incercare catre un raspuns la Intrebare: cand gasesc o opera de arta trista, sau o percep ca fiind trista, reactionez la acea opera Intr-un anumit mod, asemanator cu cel In care raspund (sub anumite conditii speciale) la tristete (la tristetea unei fiinte umane). Acest lucru se Intampla deoarece reactionez la fiecare Intr-un mod similar Incat folosesc acelasi termen, al fiecaruia, si acest mod de reactionare este conditia pentru acceptarea descrierii estetice. Pentru a percepe o opera de arta ca fiind trista nu este simplu si probabil, nici macar a vedea o asemanare Intre opera respectiva si fenomenul tristetii – nici macar o asemanare ”dinamica” sau o asemanare a ”formei logice”. Folosesc termenul ”trist” Intr-un mod cat mai spontan pentru a descrie toate acele obiecte care scot la iveala In mine raspunsuri analoge raspunsului meu catre tristetea umana si tocmai acest lucru explica de ce nu trebuie sa Invat nici un Inteles nou pentru termenul ”trist” pentru a dispune folosirea lui si Intelegerea lui In acest sens extins. Cu alte cuvinte, pentru a gasi o opera de arta trista trebuie sa reactionam catre ea In acelasi mod In care eu reactionez la o persoana cand ma simt ”atins” de tristetea acesteia.

O astfel de teorie este cu siguranta neobisnuita – Isi trage radacinile atat din anumite lucrari de fenomenologie, cat si Intr-o multime de ganduri empirice standard, despre metafora. Teoria empatiei poate fi abordata ca o elaborare a acestui punct de vedere al experientei estetice, si

chiar si Collingwood, In estetica lui quasi-idealitsa, introduce o versiune a ei, cu distinctia Intre reprezentarea literara si cea emotionala. CInd se spune despre un portret ca este "asemanator" cu modelul sau, se doreste a se Intelege, potrivit lui Collingwood, ca privitorul, uitandu-se la portret, "se simte de parca" se afla In prezenta celui care i-a fost model. Reprezentarea devine astfel detasata de asemanare si se apropie de statutul expresiei: "Acompaniamentul la piaonoforte al canteculuí lui Brahm *Feldeinsamkeit* nu produce zgomote semanand In cel mai mic grad cu cele auzite de cineva Intins pe iarba Intr-o zi de vara, privind norii ce se risipesc de-a lungul cerului; dar produce zgomote care evoca sentimente asemanatoare remarcabil cu cele simtite de cineva Intr-o astfel de ocazie".

Inainte de a lua In considerare obiectiile privitoare la aceasra teorie este important sa remarcam ceea ce nu sustine ea. Pentru Inceput, nu s-a spus nimic clar despre natura "raspunsului" In Intrebare – tot ce s-a dedus a fost faptul ca nu este o credinta. In ciuda Intelesului traditional In ceea ce priveste sentimentele, cu siguranta nu este adevarat faptul ca prin redarea unei teorii afective a descrierii estetice suntem fortati sa explicam aprecierea artei In Intregime In termeni emotionali. Inca nu stim carei categorii de stari de spirit Ii apartin experientele estetice. Drept urmare, teoriei afective nu-i poate fi obiectat imposibilitatea extinderii dincolo de exemplul unui termen precum "trist" care denumeste o trasatura ce este tocmai obiectu potrivit al simpatiei. Am mentionat exemplul lui Wittgenstein al descrierii zilelor saptamanii ca fiind "grase" sau "slabe". Cineva ar putea obiecta imediat. "Care este experienta a carui"gras" este expresia? Cum ar putea exista asa ceva ca o experienta a Ingrasarii? Aici, cineva ar putea apela la idea empirica a unei asocieri. Metaforele nu se refera pur si simplu la analogii, ar putea fi spus, ele exprima totodata si asocieri. Astfel, pentru a arata rolul jucat de judecatile comparatiei In criticism Inseamna a arata importanta asocierilor In aprecierea artei. Tentatia este de a spune ca nu asociez nici pe departe Ingrasarea si ziua de miercuri In judecata pe care o fac (desi desigur acest lucru este superficial adevarat); de asemenea exprim o asociere Intre cele doua idei. Cu siguranta, daca vreun aspect din judecata mea Imi arata ca ziua de miercuri este grasa, orice aspect pe care voi l-ati putea Intelege, altul In afara faptului ca sunt dispus sa spun acest lucru Insemnat, atunci acel aspect nu va fi gasit In analogii: nu exista si nici nu ar putea exista analogii de importanta suficienta. Asta nu Inseamna ca judecata conform careia ziua de miercuri e grasa descrie asocieri; mai bine zis, asocierile pot foarte bine sa fie cuprinse In "experienta" care constituie acceptarea.

Cu alte cuvinte, termenii ce exprima emotii si cei care exprima comparatii prezinta Intocmai aceeasi problema si daca o teorie afectiva este raspunsul pentru una dintre ele, va fi totodata raspuns si pentru cealalta de asemenea. Dar cum vom oferi continut acestei teorii extrem de simple conform careia, sa vezi o opera de arta trista Inseamna sa reactionezi ca si cum cineva i-ar raspunde altcuiva daca ar fi afectat de tristetea acestuia Sa ne referim la un "raspuns" este inadecvat, caci asta nu ne spune nimic despre conditiile speciale ale experientei estetice si a judecatii. Exemplul zilei de miercuri, sa zicem, nu este cu siguranta o judecata estetica dupa cum s-ar parea. Daca este o judecata estetica sa descrii muzica lui Brahms ca fiind grasa, atunci asta se Intampla deoarece descrierea este folosita pentru a exprima un raspuns care are caracter estetic. Dar care este acest raspuns? Teoria afectiva trebuie sa ramana goala pana cand va fi asigurata o descriere a acestui raspuns – o descriere independenta de presupusele "calitati" estetice ale obiectului sau. Dar vom Intalni imediat anumite obiectii quasi-idealiste care par sa insinueze ca aceasta Intreaga actiune cutezatoare a descrierii independente reprezinta conecinta unei confuzii. Dand o vaga descriere a unei "experiente" estetice este posibil sa punem bazele unei teorii afective

plauzibile. Dar daca Incercam sa spunem ceva mai concis atunci vom fi implicati imediat In anumite paradoxuri familiare ce apar In urma presupunerii ca experienta artei poate fi caracterizata independent de obiectul sau.

Mai Intai apare urmatoarea obiectie. Am vorbit despre o reactie la o opera de arta care este prin *ea Insasi* recunoasterea tristetii lucrarii. Dar raspunsurile sunt premeditate: sunt directionate catre obiectul lor si anumite trasaturi foarte importante reies din aceasta trasatura a "directionarii". In general, am putea spune ca daca raspunsurile sunt premeditate, asta se Intampla deoarece, spre deosebire de reactiile simple, ele implica o constientizare si Intelegere a obiectului lor. Ca rezultat, raspunsurile trebuie sa fie bazate pe o anumita conceptie a obiectului lor (o conceptie care ar putea sau nu sa corespunda realitatii). Am putea spune, fara o distorsionare prea mare a utilizarii curente, ca aceasta conceptie defineste "obiectul premeditat" al raspunsului. Asadar, referindu-ne la un anumit tip de raspuns, trebuie de asemenea sa ne referim la un tip de constientizare pe care acest raspuns o implica. Cu alte cuvinte, daca un raspuns apartine unui anumit tip K, atunci trebuie sa implice ganduri si judecati caracteristice lui K. Prin urmare, este un adevar necesar, ca obiectele raspunsurilor de tip K sa fie vazute sub o anumita descriere: se considera ca ele poseda o anumita proprietate sau set de proprietati caracteristice K. Am putea pune aceasta problema sustinand ca obiectul premeditat al acestui tip de raspuns trebuie sa posede o anumita trasatura si am putea numi aceasta trasaturam adaptand o utilizare de-a lui Kenny, "obiectul formal" al raspunsului. De exemplu, se spune despre ceea ce-ti provoaca teama, ca este nociv (astfel Incat obiectul premeditat al fricii sa fie "ceva nociv"). Se spune despre ceea ce este invidiat ca este dorit, despre ceea ce este dispretuit ca este o slabiciune, despre ceea ce este regretat ca este rau. Si asa mai departe. In clasificarea starilor de spirit descoperim ca identificam de asemenea anumite calitati ale obiectelor lor (adica anumite calitati pe care obiectele lor materiale le poseda).

A se lua In calcul faptul ca obiectia nu se bazeaza doar pe clasificarea emotiilor. Argumenteaza mai departe ca emotiile, si raspunsurile In general, achizitioneaza obiecte formale fondate pe credinte sau judecati. Imi este teama de ceva deoarece cred ca acel ceva este nociv si asa mai departe. Astfel, obiectul formal pare sa rezulte dintr-o credinta sau judecata pe care este fondata starea de spirit. Cred ca un obiect poseda o anumita calitate a nocivitatii, iar frica mea creste din aceasta credinta si depinde de ea. Fara aceasta credinta starea mea de spirit nu ar fi descrisa ca fiind frica ci mai curand neliniste sau spaima. Calitatea nocivitatii este astfel conectata cu emotia fricii. Frica ar putea fi descrisa ca un mod de a crede ca ceva poate fi nociv.

Aparatorul teoriei afective trebuie sa se confrunte imediat cu o dilema. Isi doreste sa spuna ca am gasit un fragment muzical trist daca raaspund acestuia Intr-un mod care sa fie ori acelasi, ori cel putin asemanator, cu modul In care raspund atunci cand sunt atins de tristetea umana. Sa-i spunem R raspunsului meu la tristetea umana. Atunci R, din plin, este bazat pe, creste din credinta ca obiectul sau este trist. Acum, ori aceasta credinta poate fi considerata ca parte definitiva din R (astfel Incat tristetea este obiectul formal al lui R) sau nu poate fi. Daca este considerta parte definitiva din R atunci trebuie sa reapara atunci cand R reapare – In particular trebuie sa apara cand obiectul lui R nu este o persoana ci, sa spunem, o simfonie. Rezulta din aceasta ca o simfonie poate fi Invatata sa fie trista asa cum un om este Invatat sa fie trist, astfel Incat, "recunoasterea tristetii" In experienta estetica este o problema de credinta si tristetea este calitatea comuna cu care noi suntem deja familiari. Daca, pe de alta parte, credinta nu este considerata ca fiind parte definitiva din R –

daca R apare fara ea – atunci In ce sens mai este important R, care este directionat catre tristetea umana si cu ce drept Ii mai spunem Intoarcere, In alt context, recunoasterea *tristetii* obiectului sau?

Aceasta obiectie este, mi se pare mie, extrem de puternica. Ne forteaza sa ne retragem din toate teoriile traditionale referitoare la locul sentimentelor In ceea ce priveste arta si determina descrierea conditiei de acceptare a judecatii estetice Intr-un mod pe care cele mai multe teorii mentale traditional empirice sunt incapabile sa-l urmeze. Doar In contextul unei teorii a imaginatiei – dupa cum voi sugera In capitolul urmator – poate fi gasita o solutie pentru aceasta dilema. Inainte de toate totusi, trebuie sa respingem sugestia conform careia premeditarea unei stari mentale ia nastere doar prin judecata sau credinta. Pentru a sugera ca premeditarea ia nastere doar In acest mod Inseamna fortarea tuturor starilor mentale Intr-un tipar prea rigid. In timp ce trebuie sa cred ca leul pe care Il vad este raufacator pentru a-mi fi teama de el, ce ar trebui sa cred despre o situatie daca trebuie sa fiu amuzat de ea? Pentru a spune "ceva, dar nimic definit" Inseamna sa nu dai nici un fel de raspuns. Poate fi spus ca cel putin obiectul amuzamentului meu trebuie sa se creada ca *exista*: dar chiar si acest lucru este gresit. Eu pot sa ma amuz pe baza a ceva In Intregime imaginar. Intr-adevar, amuzamentul este doar una din multe stari mentale – groaza fiind alta – ce pot exista cu obiecte In Intregime imaginare. Ele pot exista, adica ca raspunsuri la scenele pe care o persoana si le imagineaza. Astfel de stari mentale nu sunt, prin urmare, fondate pe credinta sau judecata deloc. Activitatea imaginatiei este – dupa cum voi argumenta – contrastanta In mod esential cu credinta.

Astfel, am putea compara raspunsul meu catre un om despre care cred ca este trist, cu raspunsul catre spectacolul imaginat al unui astfel de om. Imaginandu-mi acea persoana cu siguranta "raspund" Intr-un anumit mod: asta Inseamna ca imaginea sau gandul meu da nastere anumitor stari mentale, analoge poate cu cele nascute de spectacolul tristetii autentice.

Aparatorul teoriei afective trebuie asadar sa argumenteze ca raspunsul meu la muzica trista nu este fondat pe credinta In tristetea obiectului sau si deci nu are un obiect formal de genul deja descris. El trebuie sa arate ca raspunsul meu este fondat In alt mod, dupa cum si amuzamentul este fondat In alt mod, un mod care Ii permite sa existe In mod independent de orice alta credinta referitoare la prezenta sau natura obiectului sau. Cu alte cuvinte, trebuie sa argumentam ca raspunsul In Intrebare nu este fondat pe credinta ci pe un alt gen de gandire, o gandire care nu implica atribuirea vreunei calitati pentru orice lucru existent. Astfel de gandiri sunt caracteristice imaginatiei si daca ar trebui sa descriem reactii "estetice" fara mentionarea vreunui obiect "formal", trebuie sa recurgem la teoria imaginatiei. Experienta mea In operele de arta implica o ordine distinctiva a premeditarii, derivata din imaginatie si divortata de credinta si judecata. Intr-adevar, se poate ca termenul "raspuns" sa fie deja tendentios ca descriere a acestei experiente. Caci pare sa sugereze ceva de natura emotionala, In timp ce poate fi foarte bine cazul In care recunosterea tristetii Intr-o opera de arta sa nu implice nimic emotional.

Obiectia premeditarii este doar un aspect al protestului Impotriva modului In care a fost formulata distinctia dintre credinta si stari mentale non-conformiste: ca si cum contrastul dintre credinta si raspunsurile estetice poate fi realizat doar prin apelul la emotie. Acesta este cu siguranta modul In care empiricii – cand au fost fortati sa abandoneze idea perceperii estetice – au intentioant sa gandeasca despre arta: ca si cum a convocat o abundenta de sentimente pe care le-am putea descrie fara greutate si ca si cum aceste sentimente erau destul de usor separabile de constiinta si judecata obiectului lor. Acest lucru se opune total convingerii noastre profunde conform careia arta nu ia nastere neaparat ca un control al emotiilor, convertind sentimentul brut In gandire directionata.

Este important sa realizam ca experientele estetice detin un continut intelectual ce poate fi atat de pronuntat Incat orice discutie despre “emotie” poate parea deplasata. Operele de arta sunt obiecte cu un inalt nivel de libertate si complexitate si daca vrem sa le surprindem Intelesul, trebuie sa beneficiem de o capacitate considerabila de Intelegere. Asadar, experientele estetice trebuie sa includa un element vast de Intelegere intelectuala si deci vor avea o conectare mai mult decat accidentala cu expresia verbala. Un mod de a arata ca cineva percepe o opera de arta sub o descriere (cum ar fi “trista”) este sa produca descrierea Insasi. Expresia verbala a unei experiente estetice este, In mod tipic, o descriere tinuta pentru justificarea experientei si adesea justificarea consta In realizarea comparatiilor – eu arat ca un poem este tandru, comparandu-l cu expresia tandretii. Cu alte cuvinte, expresia verbala a experientei estetice poate foarte bine sa consiste In modelul justificarii rezonabile, mai degraba decat justificarea judecatii factuale. Si judecata are tendinta de a se lasa pe baza comparatiilor, precum justificarea judecatii care Isi atribuie o proprietate. De exemplu, sa ne gandim la un pasaj dintr-o sonata ce apartine lui Schubert. ..... As putea argumenta ca acest pasaj are un aspect exterior, o miscare stralucitoare, In ciuda liniei melodice In descrestere. Si as putea justifica aceasta descriere ”estetica” prin anumite comparatii. Bassul de exemplu, conduce armonia In fata prin cheile neafirmate ale lui F si B bemol si acest gest Indraznet pare sa contracareze descresterea melodiei spre medianul E bemol. Daca cineva remarca aceasta trasatura a liniei bassului, atunci acel cineva este predispus sa fie de acord cu descrierea estetica: caracterul pasajului se va schimba pentru el. Este ca si cum, In descrierea relatiei dintre opera de arta si celelalte lucruri (de exemplu, cu modul In care Indrazneala unui singur gest poate contracara slabiciunea altuia), unii ar Incerca sa arate ca opera ar poseda o anumita proprietate In comun cu celelalte lucruri. Referirea la un “raspuns” sau la o ”experienta” pare In Intregime nepotrivita, pur si simplu pentru ca pare sa ignore intelectualitatea evidenta a judecatii estetice. Ce este interesant In ceea ce priveste experienta estetica, dupa cum vom vedea, nu este experienta In totalitatea sa, ci mai degraba gandirea ce se afla In adancul ei.

Dar faptul ca am ajuns atat de departe, mai gasim Inca un alt argument Impotriva posibilitatii producerii unei descrieri independente a unei experiente estetice. Aceasta obiectie ne Indruma spre alta relatie logica, dar nu aceea dintre o stare de spirit si obiectul sau formal; mai degraba cea dintre o stare de spirit si expresia acesteia.Argumentul, familiar cu Croce si Collingwood, poate fi redat In urmatoarea forma: o stare mentala si expresia acesteia nu sunt doua fenomene, ci mai degraba doua aspecte ale aceluiasi proces. Cand spun ca o opera de arta exprima un sentiment special, de exemplu, nu afirm ca ar fi o relatie Intre opera de arta si altceva. De asemenea, cand spun ca cineva Intelege sentimentul special al unei opere de arta (sa spunem, calitatea speciala de tristete a acesteia), atunci nu poate fi nici o alta expresie a acestei Intelegeri decat o atentie apropiata sau o implicare cu *acea* opera de arta speciala. Orice alt mod de identificare a procesului de Intelegere ar avea ca si consecinta faptul ca opera de arta, care reprezinta expresia acestei Intelegeri, este conectata cu ea doar accidental. Orice descriere generalizata a experientei, care ne-ar permite sa spunem ca ar putea fi transmisa catre alta opera de arta, nu ar fi descrierea a ceea ce trebuie sa fie prins sau Inteles prin calitatea emotionala a *acelei* opere de arta speciala si deci, nu ar fi o descriere a nimic ce nu ar putea recunoaste calitatea estetica a operei respective.

Aceasta obiectie este foarte apropiata, spiritual vorbind, de obiectia asupra premeditarii, si se produce In multe variante. Probabil, cea mai impresionanta afirmatie a ei se datoreaza lui Collingwood, care a argumentat ca tebuie sa existe o distinctie de gen Intre arta si mestesug. Pentru

ca arta este un scop, nu un mijloc, si poate fi apreciata doar ca activitate autonoma fara o ratiune fundamentala superficiala catre ea Insasi. De exemplu, nu face referiri dincolo de ea Insasi la obiecte sau stari de spirit ce pot fi identificate separat. Nici nu reprezinta vreo stare de spirit care a fost deja identificata, dat fiind faptul ca expresia, Intr-un astfel de caz, ar avea un scop extern si anume expresia acelei stari mentale identificate. Pana acum expresia ce se produce In arta este esential opusa descrierii: ne acorda particularizarea si nu generalizarea starii mentale. Intr-un mod similar, putem argumenta ca sentimentele noastre *vis-a-vis* de arta Isi gasesc expresia principala si centrala In aprecierea artei si nu poate fi identificata separat. Extinsa astfel, obiectia dezbate de la necesitatea conectarii dintre emotie si expresie pana la aceea dintre emotie si obiect, exact ca si obiectia anterioara, ajungand astfel la o concluzie similara. Dar sensul sau este de fapt foarte diferit, dat fiind faptul ca se bazeaza pe imaginea conform careia, a Incerca o descriere independenta a aprecierii estetice Inseamna, de fapt, sa gresesti Intreaga natura a aprecierii. Aprecierea este In mod esential legata de circumstantele speciale In care Isi gaseste expresia. Wittgenstein, repetand obiectia, demonstreaza dupa cum urmeaza: daca cine spune ca o opera de arta exprima un sentiment de un anumit tip, atunci acest lucru sugereaza ca noi am putea identifica si descrie sentimentul Intr-o Intrebare. Dar daca ar fi asa, ne-am putea gandi la o alta cale de exprimare a sentimentelor care ar folosi la fel de mult. Dar acest lucru ar Ingadui o abordare experimentala a operelor de arta, care este destul de diferita de modurile noastre prezente si acceptate ale interesului estetic: nu cautam dincolo de muzica ceva ce nu reprezinta muzica. Intr-un mod asemanator, a crede ca experienta muzicii poate fi descrisa independent, a crede ca este un duplicat al unei alte experiente, Inseamna a acorda Insasi muzicii un rol pur instrumental In apreciere.

In inima acestei obiectii se afla un subterfugiu referitor la identitatea ce trebuie expusa. Este posibil chiar sa alegi un criteriu foarte puternic de identitate pentru starile mentale, astfel Incat doua instante sa nu fie privite ca instante ale aceleiasi stari decat daca expresiile lor sunt absolut identice. Astfel, cand spun ca sentimentul special exprimat de a Sasea Simfonie a lui Tchaikovsky nu este identic cu sentimentul special exprimat de *Kindertotenlieder*, ceea ce spun poate fi interpretat ca un adevar analitic. Plauzibilitatea argumentului lui Crocean de mai sus, se agata de un sens al termenului “special: care mascheaza trivialitatea acestui adevaar analitic. Dupa cum puncteaza si Wittgenstein, termenul ”special” are atat un sens tranzitiv cat si unul intranzitiv. Cand spun ca prima miscare a Simfoniei a Sasea de Tchaikovsky exprima un sentiment special sau ca eu reactionez spre el Intr-un anumit mod, atunci as putea folosi termenul ”special” cu sens intranzitiv, pentru a interzice Intrebarea ”Ce sentiment?” sau ”In ce mod?”. In acest sens, ”special” Inseamna ceva asemanator cu ”Insemnat” si este folosit pur si simplu pentru a impune unei stari mentale criteriul puternic al identitatii. Pe de alta parte, cand nu vreau doar sa ma refer la o stare mentala, ci sa o si descriu, atunci as putea spune ca este vorba despre un sentiment special sau un raspuns special, Intr-un sens tranzitiv – astfel Incat sa fie permisa Intrebarea ”Ce sentiment (raspuns)?”. Aici, termenul ”special” este mandatarul unei descrieri generice pe care nu am produs-o Inca. Faptul ca exista si un sens intranzitiv al termenului ”special” nu dovedeste ca nu exista nici o cale de descriere a sentimentelor prin mijloacele acestei locutiuni intransitive; Inseamna doar ca vorbitorul nu intentioneaza sa acorde explicatii suplimentare. Acesta a identificat sentimentul la care doreste sa se refere, ca fiind sentimentul special exprimat prin (sau simtit In raspuns catre) a Sasea Simfonie a lui Tchaikovsky. Pentru el, aceasta este cea mai importanta trasatura – este tocmai aceasta expresie speciala asupra careia doreste sa atraga atentia.

Dar In timp ce se poate discuta In jurul acestei obiectii In acest mod, ne lasa cu aspecte lipsa, asemenea unui puzzle. Nu putem nega faptul ca, referindu-ne la sentimente exprimate prin arta, dar si la sentimentele ce iau nastere din arta, folosim foarte des aceasta locutiune intransitiva. Si facem acest lucru datorita modului In care apreciem operele de arta. Daca am descrie mereu sentimentele ce se nasc Inauntrul nostru In urma operelor de arta, atunci asta ar fi o expresie a faptului ca apreciem arta ca mijloc de producere a acelor sentimente (asa cum unele persoane apreciaza anumite medicamente). Dar acest lucru se opune intuitiei conform careia, In general, nu apreciem deloc arta ca si mijloc. Acesta este motivul principal pentru care filosofii, de la Kant pana In prezent, si-au dorit sa nege ca este un loc pentru *sentiment* In raspunsul nostru catre arta. Daca ne gandim la arta ca la un simplu mijloc de producere a emotiilor, atunci cea mai buna arta este probabil aceea care da nastere la cele mai multe emotii. Dar se obiecteaza faptul ca utilizarea artei ca mijloc de producere a emotiilor In acest sens, este o utilizare pervertita, si Intreg esecul artei sentimentale este acela ca angajeaza orice mijloc disponibil pentru finalizarea sentimentului. O asemenea arta ne intereseaza doar pentru propriile noastre emotii si nu pentru obiectl lor estetic. Cu siguranta, se spune, nu asa este aprecierea estetica? Sau daca este, atunci este un fenomen mult mai putin interesant decat ne-am imaginat. Aprecierea, pe aceasta baza, este redusa la intoxicare si valoarea artei nu este de o ordine diferita decat valoarea anumitor medicamente. Evaluarea artei devine o procedura instrumentala, bazata pe investigarea relatiei sale cauzale cu anumite sentimente. Nici o opera de arta nu va fi privita ca avand vreo relatie cu psihologia umana mai Inalta decat cea a pornografiei sau a jurnalismului.

Obiectia adusa locului unei “experiente” sau al unui ”raspuns” In apreciere face astfel parte dintr-o Intreaga traditie a gandirii estetice, Incepand cu atacul lui Kant asupra locului de ”interes” si ajungand pana In secolul nostru cu destituirea lui *estetica del simpatico* a lui Croce si critica lui Collingwood a ”artei magice”. Totul decurge cu o sfidare justificata pentru o anumita interpretare a aprecierii estetice (un punct de vedere Incurajat de teorii ale mintii, standard empirice), si exista alaturi de Incercarea de a defini aprecierea Intr-o subzistenta pe cont propriu In regatul vietii mentale, a carei valoare si a carui loc In experienta umana, poate fi definit independent. A ne gandi la aprecierea estetica In termenii unor experiente speciale pare sa implice prabusirea Intr-un sofism batran, sofismul reducerii interesului estetic catre alte exemple mult mai comune. Multe are erori sunt combinate cu acest sofism: confuzia mijloacelor cu scopurile, a sentimentelor cu gandirile, a cauzelor si obiectelor (pentru acest punct de vedere ce este interesant la o opera de arta nu este statutul sau ca obiect al unui anumit sentiment, ci mai degraba statutul sau ca si cauza a sentimentului). Si asa mai departe.

Odata ce au fost dezvaluite presupunerile acestei obiectii, ne gasim fortati sa fim de acord cu ele. Tousi, trebuie sa ne Indoim de concluzia conform careia experientele estetice pur si simplu nu pot fi descrise independent. Vom raspunde obiectiilor daca putem descrie vreo experienta care sa fie legata esential de perceptia obiectului sau – In modul In care, probabil, perceptia unui aspect implica deja perceptia lucrului continut. Experientele estetice, dupa cum voi argumenta, sunt moduri de interes Intr-un obiect perceput si trebuie sa fie descris partial In termenii perceptiei. Aratand aceasta, voi fi strabatut o parte a drumului catre analiza a ceea ce Inseamna ca interesul estetic este interesul Intr-un obiect de dragul sau. Caci vom fi In pozitia de a vedea cum faptul ca experienta estetica poate fi clasificata In tipuri si deci, independent de obiectele sale (materiale), este, fara urma de Indoiala, compatibil cu implicarea si aprecierea obiectelor *speciale* catre care sunt directionate.

Un lucru care reiese din aceasta discutie este ca par sa fie putine aspecte care sa sustina ca o opera de arta exprima un sentiment special, cand cineva se gandeste la termenul “special” la modul intransitiv. In mod similar, sunt putine aspecte care sa sustina ca o opera de arta trezeste In cineva un raspuns special, cand cineva se gandeste la acest termen In acest mod. Si In cea mai mare parte folosim acest termen In acest mod, atunci cand discutam opere de arta, pur si simplu pentru ca ne dorim sa atragem atentia catre obiect, decat spre un sentiment sau experienta care ar putea fi descrise independent. Si asta este “deasupra a orice” ce sugereaza ca Incercarea de a descrie asemenea experiente este zadarnica si irelevanta pentru estetica.

Sugestia pe care as vrea sa o dezvolt – In fata acestei obiectii – ar fi ca este, la urma urmei, posibil si interesant a descrie conditiile de acceptare a anumitor judecati estetice, astfel Incat sa le putem distinge fata de credinte. Este cu siguranta adevarat ca aceste teorii traditional empirice ale mintii au facut ca sarcina descrierii acestor experiente sa fie extrem de dificila. Acest lucru se datoreaza In parte faptului ca ei au presupus ca distinctia dintre starile mentale cognitive si cele non-cognitive este intuitiva si evidenta dar se datoreaza si presupunerilor lor Carteziene referitoare la starile mentale In general – ce pot fi distinse de introspectia directa, independent de orice cunostinta a expresiei lor externe. Am respins aceste presupuneri. Daca trebuie sa elucidam natura raspunsurilor estetice, asadar, ar trebui sa cautam mai In profunzime; ar trebui sa examinam In particular distinctia dintre starile mentale cognitive – cum ar fi credinta – si cele non.cognitive, cum ar fi fenomenele mintale grupate sub Indrumarea imaginatiei. Se apropie atat de tare de imaginatie, Incat acum trebuie sa ne Intoarcem.

CAPITOLUL VII

IMAGINATIA

Propunand un contrast Intre propozitiile declarative care exprima credinte si cele declarative care nu exprima credinte, par sa fi insinuat ideea conform careia credintele pot fi identificate independent de propozitiie care le exprima. Dat fiind faptul ca s-a argumentat de cativa filosofi ideea conform careia conceptul de credinta poate fi explicat doar In termenii conceptului unei afirmatii sau asertiuni ale limbajului, ar putea parea ca argumentul meu se prabuseste si ca Incercarea de a distinge tipurile de judecata In termenii conditiei pentru acceptarea lor este gresit din start. Este necesar a replica la aceasta obiectie daca contrastul pe care doresc sa-l dezvolt Intre credinta si imaginatie e sa aiba forta dorita.

Argumentul sustine ca cineva nu poate atribui credinte unei creaturi, decat daca cineva poate spune In *ce* crede el: daca X crede ceva ce trebuie sa fie cu putinta descris, pentru un anume *p*, acel X crede In acel *p*. Daca am putea lista numarul credintelor existente, aflam ca nu facem altceva decat ca listam prpozitii declarative: nu exista nici o cale de a numara credintele decat prin

numararea propozitiilor afirmative. Sau, daca sustinem ca doua propozitii pot exprima aceeasi credinta, atunci singurul criteriu ar fi identitatea lor In ceea ce priveste sensul. Propozitiile si Intelesul lor par sa asigure singurul acces sigur catre conceptul de credinta si acest lucru demonstreaza o legatura Intre credinta si limbaj. Pare astfel natural ca concluzionam ca, fara limbaj, nici o creatura nu si-ar putea exprima nici o credinta definita (sa spunem ca credinta *p* mai degraba decat credinta *q*). Nici un comportament animalic poate exprima definitivarea esentiala a credintei, o definitivare care trebuie descrisa In termenii unei corespondente Intre credinta si limbaj. Este demonstrat ca, pentru a avea credinte, o creatura trebuie sa dispuna de abilitatea de consimtire la o propozitie sau de folosire a unei propozitii drept premiza In rezonarea teoretica sau practica.

Daca acest argument este puternic, atunci probabil ceva nu este In regula cu ideea conform careia doar *unele* propozitii declarative exprima credinte. Si cu siguranta este adevarat ca In limbajul comun nu facem distinctie Intre propozitiile declarative care exprima si cele care nu exprima credinte. Vorbim destul de liber despre credinte morale, de exemplu, si nu exista restrictii cu exceptia celor gramaticale, peste care propozitiile pot fi conturate dupa constructia:” X crede ca...” sau ”X considera ca...”. Intr-adevar este demonstrabil ca logica acestor constructii trebuie sa fie explicata In termenii logicii ”X spune ca...” si nu *viceversa*. Este posibil ca noi sa putem Inca reconstrui distinctia dintre acele propozitii care exprima si cele care nu exprima credinte In termenii unor teorii filosofice. (Teoria conform careia, In timp ce majoritatea propozitiilor indcative din cadrul unei limbi detin conditii de adevar puernic, exista si o mica parte a propozitiilor care Isi dobandesc Intelesul in alt mod.) Dar o astfel de teorie reda ideea unei ”conditii de acceptare” excesive: nu va mai fi de folos explicarea Intelesului unei propozitii In termenii conditiei acceptarii sale.

Cum poate fi descrisa atunci diferenta dintre credinta si alte ”moduri de acceptare”? De fapt, daca examinam argumentarea, descoperim ca are anumite consecinte extrem de paradoxale. Caci, daca am putea Intr-adevar sa pornim cu demonstratia de la premiza conform careia credintele sunt identificate In limbaj doar prin referire la propozitiile declarative vom ajunge la concluzia ca aceste credinte sunt Intr-o oarecare masura dependente de limbaj, neputand exista altfel, atunci trebuie sa fim capabili sa construim un argument similar pentru dependenta de limbaj a oricarui alt tip de entitate identificata Intr-un mod similar. Dar nu putem face asta, caci printre astfel de entitati nu gasim doar credinte ci si fragmente de informatii, adevaruri, fapte. Pentru a argumenta dependenta de limbaj a *tuturor* acestor entitati trebuie sa facem loc idealismului In cea mai paradoxala forma a sa.

Acest lucru ar trebui sa ne conduca spre respingerea unei astfel de abordari a conceptului de credinta. Sa luam In considerarae conceptul paralel al *informatiei*. In cercurile stiintifice se presupune In mod obisnuit (chiar daca e bine sau rau) ca acest concept poate fi utilizat In descrierea si explicarea comportamentului masinilor; si totusi arata exact acelasi tip de relatie cu limbajul si Intelesul ca si conceptul credintei. Informatia este identificata In limbaj cu exact aceleasi constructii ale vorbirii indirecte care sunt folosite In identificarea credintelor. Vorbim despre informatiile care..., acolo unde spatiul liber este umplut de o propozitie care exprima exact aceeasi informatie pe care vrem sa o luam In calcul. Adesea se considera a fi adevarat ca conceptul informatiei poate fi aplicat comportamentului unei masini: un proiectil ghidat sa spunem. Se poate spune despre o astfel de masina ca primeste si raspunde informatiilor miscate la zece mile In fata de un obiect metalic, cu o viteza de o suta de mile pe ora. Nu conteaza daca aceasta utilizare a conceptului informatiei este

Intins pentru o utilizare extinsa. Avem aici o propozitie la vorbirea indirecta, pentru care nu este disponibil nici un substitut imediat si despre care se crede ca ofera explicatii plauzibile si verificabile despre comportamnetul masinariei. Daca aceasta este cea mai buna explicatie, devine deja alta problema: cu siguranta este cea mai simpla. Si nici urma de paradox nu se ataseaza de faptul ca aceasta explicatie are la baza o constructie la vorbirea indirecta. De ce sa nu fie adevarate asadar propozitiile care identifica credinte? Putem vedea conceptul credintei generand un tip special de explicatie a comportamentului uman sau animalic (explicatie dupa *motiv* mai degraba decat dupa *cauza*). Daca conceptul credintei este introdus In acest mod atunci deducem indiscutabil ca o creatura care are credinte trebuie de asemenea sa aiba un limbaj prin care aceste credinte sa poata obtine expresia *directa*.

Paralela cu conceptul teoretic al informatiei ne determina sa extragem niste concluzii utile. Mai Intai, ne-am putea imagina o masina (un calculator sa spunem) careia i se da o formula prin care, In timp ce este bine format din punct de vedere gramatical, nu transmite nici o informatie (deoarece contine un termen nedefinit, sa spunem). Si ne putem imagina ca acel calculator este programat sa reactioneze la astfel de propozitii In unul din doua moduri predefinite – care sa corespunda cu acceptarea noastra sau respingerea unei propozitii non-descriptive. Cu alte cuvinte, analogia Intelesului non-descriptiv ar putea fi reconstruita In teoria informatiei. In al doilea rand descoprim ca, daca este o aplicatie de baza a conceptului credintei In explicarea comportamentului (In analogia cu conceptul informatiei), atunci credintele vor fi date cu siguranta de catre acele propozitii conectate cu adevaratele conditii In sens epistemologic puternic. Pentru explicarea comportamentului animal In termenii credintei, sunt relatate raspunsurile animalului la starile de care este Intr-un anumit mod constient: stari observabile care pot fi localizate In lumea exterioara (relatia proiectilului cu tinta sa). Deci aceste credinte de baza vor fi date de adevaratele conditii In sens puernic. O creatura despre care se admite ca foloseste limbajul poate avea de asemenea credinte generale si teoretice care Ii sunt disponibile prin limbaj. Dar numim consimtamantul catre propozitii generale si teorteice *credinta*, datorita conexiunii logice cu exemplele centrale.

Acest lucru sugereaza ca In timp ce ar putea fi normal necesara, referitor la credinte, mentionarea propozitiilor declarative care le exprima, starea mentala a credintei ca ceva poate fi explicat In termenii expresiei independente de limbaj. Ce forma va lua aceasta explicatie mai exact este o alta problema si una destul de Indepartata de discutia prezenta: dar cel putin putem vedea cum ne-ar putea conduce Inapoi spre idee puternica, filosofica a conditiei adevarate din care au Inceput investigatiile noastre.

Totusi nu putem nega ca toate modurile noastre de referire la credinta In limbaj se suprapun peste cele referitoare la propozitii si Intelesuri – lucru ce era de asteptat. Asadar, pentru a discuta despre credinta la modul abstract, cea mai potrivita abordare este cea indirecta, prin ideea unei asertiuni a limbajului, dupa cum Geach si Aune, de exemplu, au considerat necesar sa procedeze. Dar daca abordam credinta In acest mod, atunci vom descoperi curand mijloace de a distinge credinta dintre celelalte moduri de gandire; pentru ca nu tot ceea ce se spune este si revendicat, afirmat. Descoperim ca putem distinge doua tipuri de exprimare – mai Intai cazul In care propozitiile sunt folosite pentru a spune ceva, iar al doilea caz – asemenea elocutiunii – In care propozitiile sunt tratate mai mult ca niste modele de sunet decat simboluri verbale. Si printre exemplele de lucruri putem iarasi distinge Intre Imprejurari afirmate si neafirmate. De exemplu *p* poate fi neafirmat In Presupun ca *p*, Este posibil ca *p*, *p* implica pe *q* si asa mai departe. Aceasta nu

este o distinctie gramaticala, pentru a Intelege ca propozitiile neafirmate Isi pot pastra forma asertorica. Intr-adevar, adesea poate fi dificil sa spui ce ce fel de Imprejurare avem de-a face: s-ar putea sa fie nevoie sa relatam o propozitie catre Intrgul context al acesteia. De exemplu, cineva poate Intreprinde o narare In urmatorul mod: Sa presupunem ca *p* . Apoi *q* , dupa care *r* , etc... Ar putea fi imposibil de descoperit caracterul neafirmat al oricarei propozitii In aceasta secventa fara o relatare anterioara a presupunerii initiale din care porneste povestea. (Situatia este chiar mai complicata In cazul povestirilor practicate; cu exceptia faptului In care sunt spuse unui copil, cand presupunerile initiale raman nerostite).

Bazandu-ne pe aceste distinctii vaste, am putea spune ca exista o asa numita Intretinere a propozitiei In care *p* este neafirmat si am putea descrie acest lucru ca pe un act mental analog actului evident de a spune *p* neafirmat , In modul in care Greach a argumrnat cum judecand ca *p* este un act mental analog actului evident de a-l afirma pe *p*. Acum, crezand si judecand sunt concepte diferite, desi primul este o conditie necesara pentru al doilea. Crezand, spre deosebire de judecand, este dispozitional sau quasi-dispozitional: nu este o Imprejurare mentala de aceeasi varietate instantanee. Dar acest lucru nu ar trebui sa ne Ingrijoreze excesiv, dat fiind faptul ca tot ce trebuie sa spunem despre contrastul dintre credinta si alte moduri de gandire poate fi exprimat In termenii contrastului dintre judecata si alte tipuri de acte mentale. Este evident ca sunt moduri de gandire care nu implica afirmatia lui *p*, ci o abilitate mai derutanta de a sustine declaratia ca *p* e Inaintea mintii cuiva, de a Intretine pe *p* ca pe o posibilitate sau ca pe o presupunere. Intr-adevar multe din cele mai complexe procese de gandire – imaginatia de exemplu – sunt de acest tip si stim exact cum este *p* neafirmat. Mai mult decat atat se celebreaza concluzia lui Frege conform careia afirmarea nu poate face parte din Intelesul unei propozitii. In terminologia lui Frege, fiecare propozitie declarativa are un continut ce poate fi afirmat In comun cu utilizarile de afirmare si de neafirmare. Acest continut este *dinaintea mintii* cand cineva Intretine declaratia ca *p*, chiar daca acel cineva crede sau nu pe acel *p*.

Pana acum, acest lucru pare destul de evident. Daca exista acte mentale de judecata, atunci exista de asemenea acte similare de *divertisment* care sunt separate de judecata. In aceste acte, declaratiile vin Inaintea mintii cuivan si pare a fi o consecinta necesara a modului In care aceasta idee a unui gand neafirmat a fost introdusa si ca ceea ce este Inaintea mintii cuiva In ceea ce priveste Intretinerea lui *p* este cu siguranta ceea ce este afirmat In afirmarea lui *p*. Astfel, cand ne imaginam ceva sau cand spunem o poveste , In timp ce suntem indiferenti la adevarul acesteia, continutul gandirii noastre este continutul unei credinte. Dar procesul gamdirii Insusi este independent de credinta.

Intretinand o declaratie neafirmata, cum ar fi judecata, implica ideea unei declaratii ce ar fi *dinaintea mintii*, o idee care pana acum a fost explicata printr-o analogie cu actul evident al vorbirii. Intr-adevar descoperim ca bazele comportamentului pentru atribuirea actelor mentale de acest gen, presupune ca agentul sa fie un utilizator al limbii. Nu am putea lua seama de atributii unei astfel de gandiri la animale:ele sunt in mod particular proprietate a fiintelor rationale si, spre deosebire de credinte, cer dimensiunea comportamentului verbal. Dupa cum vom vedea acest lucru are importante consecinte In descrierea experientei imaginative si perceptive.

Pana acum am contrastat credinta (si actul sau asociat al judecatii) cu doar un singur tip de gandire – Intretinerea unei declaratii neafirmate. Aceasta este o baza insuficienta pentru o teorie a descrierii estetice care se va confrunta cu cerintele capitolului precedent. Deoarece avem nevoie de

contabilizarea vreunui mod de gandire directionat catre si nascut ca raspuns pentru obiectul sau, In maniera experientei estetice. Si Intretinerea unei declaratii despre un obiect este abia un raspuns autentic. Totusi, ca ne aflam de asemenea In pozitia de a descrie alte specii de gandire In termenii de Intretinere a declaratiei. De exemplu, putem deja sa elucidam partial concepti de *sa ne gandim la...* A ne gandi la X, poate implica Intretinerea gandurilor despre X, adica sa avem Inaintea mintii declaratia a carei subiect important este X. Cand cineva se gandeste la X nu este necesar ca gandurile acelui cineva despre X sa fie de asemenea si credinte despre X. Intr-adevar cineva ar putea crede despre lucruri ca sunt In Intregime fictive sau imaginare. *Sa ne gandim la* est, In acest sens indiferent adevarului.

Acum, prima Incercare spre o solutie la problema raspunsului estetic ar putea fi considerarea conceptului *Sa ne gandim la X ca Y*, un mod de gandire diferit de credinta si totusi foarte apropiat de *vazandu-l ca...* In procesul gandirii la prietenul meu ma pot gandi la el de parca ar fi, sa spunem, un ofter In armata sau un compozitor. Si as putea sa ajung la concluzia ca In timp ce el s-ar descurca foarte bine In una din aceste posturi, nu are nici o aptitudine pentru cealalta. Aici, iarasi declaratiile Intretinute nu sunt neaparat afirmate: eu as putea crede despre X ca e Y In timp ce stiu ca nu este adevarat – chiar imposibil – ca X sa fie Y. Am putea spune ca pentru a-l crede pe X ca fiind Y este implicata cel putin Intretinerea declaratiei *X este Y*. Totusi este clar ca asta nu e tot despre acest gen de gandire. In cel putin un sens al gandirii *A crede despre X ca e Y* Intretinerea acestei declaratii nu este suficienta pentru pentru a avea gandirea. Daca spun ca-l vad pe primar ca fiind un elefant sa spunem, atunci este clar ca spun ceva referitor la o dispozitie mentala de-a mea: nu este suficient pentru adevarul acestei pronuntari, ci eu ar trebui sa Intretin declaratia *Primarul este un elefant* cu o singura ocazie. Nici nu este suficient ca eu sa am o dispozitie sa Intretin aceasta declaratie daca de fiecare data o resping imediat. Ideea trebuie sa ma loveasca Intr-un mod potrivit daca se refera la modul In care eu Il percep pe primar. Asta nu Inseamna ca gandirea are un caracter afirmat: caci este clar ca ar fi o interpretare total gresita a procesului meu de gandire sa spun ca am impresia ca primarul este (la propriu vorbind) un elefant. Cu alte cuvinte, crezand despre X ca este Y, ma gandesc foarte des la X si ma gandesc la descrierea lui Y ca fiind apropiata de X. Acesta este modul acceptarii rationale a declaratiei *X este Y* care nu este o credintan chiar daca detine multe din proprietatile unei credinte inclusic caracterul unei dispozitii mai degraba decat al unui act.

Superficial, ar putea parea ca este Intocmai acest tip de gandire care este implicat In acceptarea a cel putin unora din judecatile estetice – de exemplu judecata conform careia melodia lui Schubert este trista sau ca portretul lui Gainsborough este tandru. Si, de fapt, am putea dori sa argumentam ca tocmai acest tip de gandire este implicat In exrecitiul imaginatiei In general. Si experienta estetica, ca unul din fenomenele imaginatiei detine structura dictata de acest gen de gandire.

Din pacate aceasta concluzie este mult prea pripita. Vom vedea ca este simplificat conceptul imaginatiei In maniera sa inacceptabila si nici nu reuseste sa localizeze modul exact prin care o experienta estetica este directionata spre obiectul sau. Acest aspect este cel mai bine apreciat prin abordarea subiectului imaginatiei independent. Vom descoperi ca relatia dintre gandirea imaginativa si obiectul ei este mult mai subtila decat s-ar crede In urma fragmentului de mai sus.

Prima Intrebare care vine In minte In Incercarea de analiza a conceptului la fel de complex ca si imaginatia. Este usor a spune multe si a lasa asa. Cand luam In calcul toate fenomenele separate discutate sub acest titlu pare greu de crezut ca se poate descoperi vrei legatura Intre ele.

Dar In acest caz de ce folosim acelasi termen – imaginatia – pentru a spune mai multe despre acest concept. Fenomenele care trebuie discutate sunt: formarea unei imagini, imaginatia In variatele sale forme (imaginand ca..., imaginand cum ar fi daca..., imaginand cum ar fi sa..: unele din aceste constructii sunt declarative, unele nu), sa faci ceva cu imaginatia (imaginatia ca adverbial mai degraba decat predicativ), folosirea imaginatiei pentru a vedea ceva , vederea unui aspect. Ultimul fenomen este rar descris ca imaginatie si prezinta deci un grad de dificultate superficial.

Putem investiga cum utilizarile separate ale imaginatiei interactioneaza In moduri diferite , dar e evident ca nu putem cere o harta a utilizarilor. Fenomenele imaginatiei par sa stea Intr-un mod ciudat detasate de lista analitica a filosofilor , lista cu notiuni mentale si desi cel putin un empiric (Hume) a acordat imaginatiei un loc central In teoria cunoasterii, au fost putine Incercari In vedere analizarii conceptului cuprins In limitele unei filosofii mentale empirice.

Acest ultim punct poate fi argumentat printr-un exemplu. Presupunand ca se foloseste un limbaj natural, cu o separare adecvata a partilor de vorbire, si o gramatica a discursurilor descriptive care sa satisfaca conditiile normale ale adecvarii, incluzand conditia conform careia ar trebui sa fie posibila formularea unei scheme corespunzatoare punctului B de mai sus. Va fi posibila incorporarea in acest limbaj a unor expresii noi, lipsite de criterii, facandu-se referire doar la conditiile acceptarii propozitiilor si nu la conditiile adevarului lor. De exemplu, as putea introduce adjectivul ”nuff” dupa cum urmeaza:” Spune despre un lucru ca este ”nuff” doar daca asta ti se pare atragator”. Conditia de acceptare a faptului ca “X este nuff” este incorporata in aceasta regula: judecata este acceptata de un barbat care este atras de X. Regula da o socoteala clara a ceea ce trebuie acceptat sau contrazis in ceea ce priveste calitatea de “nuff” a unui lucru si nimic din aceasta regula nu respinge cuvantului ”nuff” dreptul de a avea o pozitie normala in cadrul limbajului – aceea de adjectiv. Dar regula nu permite afirmatiei ”X este nuff” sa se transforme in ”Mie imi place X”, odata ce conditiile de acceptare a celor doua judecati vor fi complet diferite. Pot fi de acord cu una dintre ele dar nu si cu cealalta (cu exceptia cazului ”degenerat” in care eu le afirm pe amandoua). Ar putea sa nu fie o propozitie rostita la persoana I, referitoare la o stare mintala care sa accepte conditia propozitiei “X este nuff”, dat fiind faptul ca trebuie adoptata o atitudine si nu o credinta. Dar asta nu inseamna ca atitudinea trebuie exprimata odata cu judecata. Conditia de acceptare face ca extensia utilizarii termenului nuff sa fie inteleasa catre exprimarea opiniei la mana a doua: eu pot remarca ca ”despre un barbat se poate spune ca este nuff” si asa mai departe. Odata ce conditia acceptarii este clara, astfel de utilizari devin inteligibile in termenii structurii limbajului ca si intreg. Utilizatorul matur al limbajului poate de asemenea descoperi ca are o intrebuintare a extensiei termenului “nuff” in propozitii complexe , cum ar fi cele ipotetice sau intrerupte. Intrebandu-ma daca sa particip la o intrunire cu X imi spun “daca el este nuff atunci totul va merge foarte bine”, si asa mai departe. Folosirea adjectivului in acest mod demonstreaza o capacitate de intelegere la fel de mare precum stapanirea utilizarii asertorice.

Data fiind aceasta presupunere, atunci explicatia faptului ca un adjectiv poate suferi anumite transformari fara schimbarea intelesului este doar o explicatie a faptului ca adjectivele au locul lor logic dar si gramatical. Este o intrebare independenta ce act de vorbire realizeaza utilizarea asertorica a adjectivului si deci o intrebare deschisa referitoare la faptul ca adjectivul are criterii mai puternice in orice sens decat o simpla incorporare in limbaj ca si adjectiv.

Acest lucru ar putea sugera faptul ca judecatile lipsite de conditii adevarate (in sensul epistemologic) trebuie sa fie incorporate intr-un limbaj fragmentat, pe baza unei intelegeri

anterioare a limbajului ca si intreg. Si ar putea de asemenea sugera ca, odata ce un limbaj este incorporat in acest mod, va avea o tendinta inevitabila si permanenta de achizitionare a conditiilor realiste, asa cum pare sa aiba judecata etica. Cu toate acestea , arata de asemenea ca teoria semantica, ca si aceea a actului de vorbire, nu poate fi folosita spre demonstrarea imposibilitatii intelesului non-descriptiv in judecata estetica. Mai mult decat atat, daca suntem intrebati cum explicam locul judecatii estetice in limbajul ca un intreg, atunci o explicatie care trece peste toate dificultatile intalnite este disponibila, de dragul completarii. Avem nevoie de raaspuns, doar ca termeni precum *trist, expresiv, cu greutate, gras* si asa mai departe au o intrebuintare in afara judecatii estetice, si care se potriveste fara efort in cadrul unei teorii semantice. Din moment ce presupunem ca aceasta utilizare are prioritate din punct de vedere logic si explica locul termenilor in limbaj ca si intreg, atunci nu mai trebuie sa ne intrebam cum putem deriva de la o analiza a actului vorbirii al judecatii estetice, structura declarativa a afirmatiilor care o exprima. Structura declarativa deriva de la angajarea primara a termenilor implicati.

Exista totusi judecati individuale, care tot trebuie sa fie contabilizate. [.....] As vrea sa argumentez ca exista un sens in care multora dintre aceste judecati le lipsesc conditiile adevarate si ar trebui sa ma bazez pe explicatiile anterioare pentru a intelege cum este posibil asa ceva. Este o intrebare separata totusi, si una la care ma voi intoarce – de ce este utila forma declarativa a acestor propozitii.

Intr-o maniera imaginativa inseamna a o face folosind gandirea, acolo unde gandirea nu e ghidata de procese normale de ratiune teoretica, dar in schimb merge dincolo de evident pe cai mai mult sau mai putin creative. Intelegandu-l pe X folosindu-ne de imaginatie, il intelegem pe X in mai mult decat este, acest “mai mult” fiind o inventie proprie, adaugata lui X pentru ca pare a fi a lui. Se intelege fara a mai aserta aceasta, faptul ca este mai normative sensul unei constructii adverbiale: unele actiuni pot fi judecate ca fiind pur imaginative, in timp ce altele pot fi aberante, stupide. Avand la baza acest istem putem vedea cum conceptual de imaginative devine, prin extensie, aplicabil la un plan, la o ipoteza, la o lucrare de arta sau la o persoana. Toate aceste folosirii, chiar si acelea unde cognitivul este implicat, pot fi derivate fara a trece cu vederea conditiile stipulate mai sus.

Chiar daca am spune ca cele doua conditii date mai sus definesc nucleul, definitie de baza a conceptului de imaginatie, si am aratat cum imaginatia difera de alte procese de gandire, inca nu am explicat ce inseamna imaginar in imaginatie ca un intreg. Aici vedem cum gandirea achizitioneaza o alta, noua si mult mai subtila conotatie. Pentru ca sunt puternice si certe motive pentru a afirma ca o imagine este o forma elaborate de gandire-imaginea despre mama mea este formata dupa felul in care mi-am compus-o(imaginea mamei) la nivelul gandirii: pentru inceput, o imagine este intotdeauna o imagine a unui lucru-imaginarul are intentionalitatea caracteristica gandirii, si aceasta este sustinuta de faptul ca ceea ce putem imagina este dominat in acelasi timp de gandire, ne putem imagina un lucru, doar daca-l gandim. In al doilea rand, imaginarul, ca si gandirea, trateaza obiectele in imediata noastra observatie, luare la cunostinta a unei forme sau obiect. Stiu in mod imediat, axiomatic, fara o argumentare logica, natura propriilor mele imagini si ganduri. (Aceste doua proprietati, cu modificari sigure in primul caz, sunt de asemenea proprietati ale experientelor senzoriale sau “impresii despre sens”). In al treilea rand, imaginarul este impus vointei, in acelasi mod in care gandirea se supune vointei. (Cine poate infirma faptul ca imaginarul in mod necesar la fel de receptiv la vointa la fel cum e gandirea) In cele din urma, imaginile si

gandurile sunt indentificabile intro maniera similara, si sunt atribuitepe aceiasi baza. Astfel principalul criteriu la baza ziceri ca o persoana are o imagine despre, sau ca isi inchipuie ceva, sunt verbale-ele consta in mod vag descrieri despre imaginile in cauza, pe care respectiva persoana este pregatita sa le dea. Putem zice ca X are o imagine despre Y-aceasta implica gandirea, daca l-am intreba pe X ce gandeste despre Y,el ar produce descrieri propri despre Y, (avem de-a face cu imaginea proprie a lui X despre Y),referindu-se la Y. O imagine (vizuala) este ca un gand despre felul cum arata si pentru a identifica ce imagine are X despre, implica referinte la acest criteriu, identificabile in mod egal si la procesul gandirii. Ne putem imagina si alte criterii decat cele verbale-de exemplu, un om poate sa-si exprime imaginea lui despre desen sau pictura-dar criteriul de baza pare a se aplica in mod egal, intotdeauna atat in cadrul imaginatiei cat si cel al gandrii.

Aceste caracteristicii par sa amplaseze ferm imaginarul in categoriile gandirii, astfel creindu-se imediata distinctie intre imagini si alte lucruri cum ar fi visele sau post-imaginile. Justificarile cu referire la categorii de diferentiere, la fel de importante vor fii apparent scurte. Astfel pentru a concluziona ca imaginarul este doar o specie a gandirii este nevoie sa ignoram doua foarte importante aspecte ale imaginatiei, in completarea celor mai sus mentionate, care sunt extrem de caudate ca si proprietati generale ale gandirii, avand in vedere intreg sistemul(propritatile avand aceeasi intensitate si aceiasi durata. Aceste insusiri sunt de fapt caracteristice senzatiilor si sens-impresiilor, se pare ca arate imaginatia ca experienta senzoriala se afla la granite dintre gandire si senzatie. Pentru inceput atunci,cand ne putem imagina imaginile ca fiind mai mult sau mai putin intense, in timp ramanand constant respectandul pentru detaliu. De exemplu imaginea mea despre Maria poate fi atat de puternica incat pot indrazni s-o cer, sa-i cer sa stea langa mine. Este o expresie caracteristica a imaginii de tip visual, unul poate sa sa;te in timp ce altul poate sa-si inchida ochii, asa cum gandirea se supune impresiei,si impresia poate fi puternica, sau nu chiar cand in cele din urma vine. Astfel avem de-a face cu imagini care se duc, care”slabesc” in intensitate- o descriere care nu se aplica gandului. Nu este nevoie sa se spuna ca acest fenomen nu are de-a face cu presupusele grade de credintece sunt mentionate de scriitori ca Price. Atunci cand cred ceva pot fi convins mai mult sau mai putin de ceea ce cred,dar aceasta variatie nu are de-a face cu autenticitatea caracteristicilor imaginilor sau senzatiilor.

In al doilea rand,exista caracteristica duratei de timp précis masurata. O imagine ca si o senzatie , isi ia loc in existenta intr-un anumit moment si ramane neschimbata pentru o durata clar stabilita de timp:este un process mental care poate fi identificat cu izvorul temporal al evenimentelor in cauza. Spunem lucruri ca: “Am avut o imagine clara(autentica) a lui Mary, durand o perioada considerabila de timp, si dintr-o data imaginea mi-a fost stearsa”. Am putea compara aceste imagini cu cel mai apropiat echivalent al lor in materie de gand: gandul de a privi(sunetului, mirosului etc). Presupunand ca incep sa ma gandesc la felul in care arata bunica, mi-as spune: “Sa ma gandesc… de obicei purta albastru,parul ei era alb, avea o voce aparte si punea anumite accente pe diferite silabe cand se grabea” si asa mai departe.Oare gandul meu si-a luat curs cand am inceput cu “ Sa ma gandesc!” ? Sau imediat dupa? Sau ca o completare a primei propozitii? Sau sa presupunem ca mi-a luat ceva timp sa-mi formulez gandul, sau ma gandeam la felul in care arata in prezent? Evident nici una din aceste intrebari nu are raspuns, iar daca alegem sa dam un raspuns atunci alegerea noastra nu va fi dictate de natura gandului insusi. Putem spune ca ar fi de bun simt sa comparam imaginarul cu asertarea unei pozitii, cum acesta e un tip de gand care are granite temporal determinate:daca o propozitie gandita ,neasertata intr-o anumita intindere temporala, atanci este un anumit punct cand aceasta a inceput, si ramane neschimbata pana inceteaza sa existe.

Sa presupunem ca efectuarea unei propozitii precum: “sotia mea e la biserica” si-n acelasi timp privesc pe fereastrta si observ contrastul dintre maroul palariei unui barbat de pe strada si verdele frunzelor copacilor: este gandul meu interrupt de perceptie sau ramane neschimbat neschimbat pe parcursul perceptiei? Aceasta intrebare accepta raspuns in cazuri exceptionale- de exemplu , cand am experienta(dupa observarea palariei) reintoarcerii la gandul de dinainte. In general, in discutia despre gand nu avem de-a face cu idea unui siugur si neschimbabil process mental care are un inceput précis si o durata excta.Daca incercam sa gandim efectuarea unei propozitii in aceasta maniera atunci constientizam ca gandul la un caz formeaza o imagine a cuvantului care survoleaza scurt ochiul sau urechea interna.

Distinctia dintre imaginatie si gand ia nastere din faptul ca oameni descriu imaginile foarte asemanator cu felul in care decriu experienta. Daca iti cer sa formezi o imagine a mamei tale te vei copncentra poate pentru un moment apoi, dupa un timp, vei spune: “Acum m-am prins, este ca si cum o vad”. Similar aceasta formulare particulara “Acum s-a dus,acum s-a intors” , care este expresia unei experiente nu are loc in arhiva gandirii. Pe de alta parte este cert locul imagini, in timp ce gandim un obiect chiar daca suntem constienti de stergerea lui(dispersarea lui). Asta sugereaza ca gandul e o parte necesara a imaginatiei,nu poate fi un intreg. Intr-adevar toate caile noastre de referire la imagini par a sugera un element al experienteidinaintea si dupa constituirea gandului.Astfel stiu imagine ape care am avut-o chiar daca nu mi-o mai amintesc, sau s-o recreez. Simplu pentru ca o imagine sa fieautentica ea trebuie sa fie distincta fata de gand.Dar pentru un foarte special sens ca steam ce gand am avut in acelasi timp in care eram constient ca visul s-a sters dincolo de amintire. In reamintirea gandului ce a fost,a trebuit sa ma gandesc din nou.

Argumentul de pana acum este inefficient datorita unui aspect foarte important. Am explicat componentele experimentale a imaginatiei in termenii cazului primei-persoane.Conceptul gandului a fost cu siguranta redus la expresiile publice,unde conceptual imaginii a fost diferentiat de trasaturile a caror significare este aproape private.(Itradevar, anumiti filosofi au vorbit despre asta ca fiind diferenta essential intre imaginatie si gandire, Frege, de exemplu,si Collingwood.)Daca aceasta este singura explicatie a imaginatiei pe care o putem da, atunci nu am dat nici o baza ferma conceptului. Nu doar ca va fi imposibil pentru mine sa conving pe un altul ca sunt sau ar putea fi astfel de lucruri ca imaginile;voi fi ciar nehotarata ca sunt autorizata in atribuirea unor astfel de lucruri.

Din fericire, ne putem referi la o trasatura viitoare a imaginatiei, o trasatura ce va explica partial pe cele mentionate mai sus, can dele insusi pot fi descrise in termeni verbali ai expresiei imaginatiei. Cand un om se refera la imaginea pe care o are,o descrie in termini unei experiente genue,forma observari publice care este similara tuturor:el va descrie imaginea vizuala a lui X in termini care sunt adecvati si pentru exprimarea vaderii lui X. Va sustine ca avand o imagine a lui X este intrun anumit fel ca si a-l vedea pe X;daca nu intelege aceasta, atunci vom spune ca el nu a inteles conceptual imaginii.Putem demonstra acest punct spunand ca analiza dintreimaginatie si experienta senzoriala. Indiferent aceasta analiza este “ireductibila”Este un mod de a spune ca un om nu va putea sa indica in ce fel imaginea lui este “ca”o experienta particulara senzoriala, desi va dori sa descrie imaginea sa in termini unei experiente senzoriale adecvate, si intradevar inevitabile. O consecinta a conexiuni dintre imaginatie si expresia sa verbala este acea ca va fi imposibil sa atribui imaginea vizuala unui om orb,sau imagini auditive unui om surd. Acesta este un adevar logic, nu un fapt contingent.Astfel putem vedea legatura dintre imaginar si expresia publica va

explica forma(conceptual)proprietatile imaginatiei. Aceasta este in mod evident un principal avantaj a unei analize tri-partite asupra metodelor fenomenologice.

Trebuie sa spunem ate ceva despre conexiunea dintre imaginar si imaginatie. La prima vedere poate ca nu pare sa avem de-a face cu o importanta aparte pt aceasta conexiune, avand in vedere faptul ca imaginarul, imaginile nu intra in scena doar in cazul in care se opereaza cu imaginatia. Putem categorisi imaginile in doua tipuri: acelea care sunt deja prezente sunt elemente deja vazute, analizate, auzite etc (imaginarul ca parte a memoriei); si acele elemente care sunt prezente dar n-au fost experimentate(imaginarul ca parte a imaginatiei). Acest ultim tip de imaginar-se formeaza o imagine fara ca ea sa fi fost supusa experientei- implica in mod evident caracteristicile imaginatiei, asa cum au fost ele descries. Oare nu cumva este mai mult de discutat despre imaginatie decat cele afirmate mai sus? Bineinteles ca da, dupa cum vom vedea mai departe. Pentru inceput este de bun simt sa spunem ca formarea unei imagini este o cale principala a imaginatiei- astfel explicandu-se de ce utilizam acelasi cuvant pt a descrie cele doua actiuni ale noastre in campul imginatiei. Mai mult , putem spune ca exista un fel a imagina ,care in mod essential implica diferentierea clara intre caracteristicile imagintiei. Aceasta este un tip de a imagina care implica experienta sau putem vorbi despre imaginarea unor experiente ca de exemplu sunet, gust etc .

Este util sa avem in vedere distinctia pe care Russell o facea intre cunoasterea prin experienta si cunoasterea prin descriere. Pentru a stii cum este sa ai in posesie o experienta trebuie in mod a priorisa ai in posesie un alt tip de cunoastere, aceasta incluzand semnificatia experientei,tipul de experienta. Avand in vedere felul in care un obiect arata este san e amintim anumite caractristici: stiu cum s ail descriu. Stiind cum este o experienta, nu am, in acelasi timp, familiaritatea pentru caracteristicile experientei , chiar daca imi este familiara idea in sine de experienta. Cunoasterea unei experiente prin experienta presupune deja experierea ei pentru a fi cu putinta “chemarea” ei la nivel mental. Putem, intr-o maniera similara sa punem in contrast imaginarea unui obiect cu imaginarea unei experiente: urma implica abilitatea de a forma o imagine care sa se “potriveasca” cu o experienta, unde contrastul implica abilitatea unei descrieri a unui obiect absent sau inexistent. Astfel “imaginandcum ar fi sa…” ca si “stiind cum ar fi sa…” are o componenta experimentala. Imaginarul – atunci cand nu e o specie(componenta) a rememorarii – se relationeaza cu “experienta prin experienta” in felul in care imaginatia se relationeaza cu credinta, cu convingerea despre un lucru.

Imaginarul este exprimat de modul in care spunem de exemplu : “imi imaginez cum este sa mori pe campul de lupta” sau “imi imaginezce gust are ciocolata elvetiana amestecata cu sosul iute Mexican”, atunci. Nu este suficienta doar asertarea lor pentru a fi autentice astfel de gandiri. “Ati imagina cum este sa….” se refera la particularitatea problematicii, “ati imagina cum este sa…” implica “a stii cum este sa…”. Gandindu-ne pur si simplu la gustul ciocolatei cu sos, nu implica in mod necesar si imaginarea gustului respective. Imaginarea gustului implica alte doua caracteristici ,acea a duratei si a intensitatii, ale caror referiri le identificam mai sus. Imaginile olfactive si gustative au o particularitateinstructiva in acest sens. In timp ce aspectele legate de visual pot fi descries in termeni de visual-caracteristicile clare ale unui obiet- astfel subliniid in acest mod re-crearea prin descriere; aceasta nefiind valabila in mod neaparat cand vorbim despre gust sau miros. Este mai evident cazul in care recurgerea la imaginatie pentru explicarea mirosului sau gustului este mult mai necesara decat in cazul imaginii.

Aici intampinam una din capcanele abordarii fenomenologice a unei probleme cum este cea complexa a imaginarului. Pentru un fenomenolog ceeea ce am numit eu cunoastere prin experienta este deja un fel criptat de cunoastere private prin descriere: implica o constientizare a caracteristicilor experientei,care trebuie sa fie identificate la nivel introspectiv. In baza acestei argumentari imaginile pot impartasi aceleasi proprietati cu experientele originale, astfel putand sa le descriem in mod similar. Pentru a evita abordarea fenomenologica trebuie insistat pe idea ca nu exista nimic altceva pentru cunoastere(in definirea ei in cazul de fata) decat amintirea (spre exemplu)fracturarii unui os ca o particularitate a experientei. In aceeasi maniera nu mai are nici un rost sa vorbim despre imaginarea fracturarii, suficienta fiind imaginea pentru aceasta. Punctul de plecare pentru imaginare a unei experiente nu este abilitatea de a descrie respective experienta.

CAPITOLUL VIII

IMAGINATIA

Printre lucrurile care au nevoie de imaginatie ,pentru realizarea acestora, sunt necesare anumite tipuri de "vedere": este nevoie de imaginatie pt "a vedea" daca un preieten este nefericit sau ranit. Acest tip de imaginatie, un fel de "perceptie", un fel de sensibilitate, are doua aspecte, si de aici ,probabil, greseala in dstingerea celor doua responsabile pentru idea apartinatoare Romantismului(reprezentant Coleridge) conform careia imaginatia este sursa pentru imaginatii. Un aspect este dat de logica construirii unei forme :"E nevoie de imaginatie pentru a vedeaca X este trist"-(A). Celalat aspect este dat de sensul metaforic a lui "a vedea": "Este nevoie de imaginatie pentru a vedea tristetea de pe fata lui X"(chiar daca cunoastem ca X este trist), in muzica ,in viata la Hill Farm si asa mai departe-(B). (B) se relationeaza cu "a vedea ca atare ", deci se observa obiectiv un aspect; (A) se refera la formarea unei ipoteze. Doar (A) poate fi judecat ca fiind cognitiv, si aceasta daca ne referim la un anumit tip de judecata (judecata care presupune in mod evident expresia unei imaginatii. (B)nu, sau nu este necesar ,se refera la o specie de judecata.

Nu inseamna ca daca fata lui X este fata unui om trist(de exemplu), sau ca muzica (mai sus mentionata de exemplu) este produsa de o persoana trista (de exemplu), sau ca locuirea la Hill Farm da o stare de tristete oamenilor(de exemplu) constituind astfel acest tipde vedere, chiar daca efectuam aceste judecati ne plasam in pozitia "vederii"tristetii care se gaseste in contextul precizat.

Nu putem explica sensul lui "a vedea" ca astfel acordand sensul adverbial "a vedea imaginativ" termenului de imaginatie. Vederea in sens normal nu poate fi efectuata intr-un mod imaginative. Este o actiune involuntara , ea neaflandu-se in sfera controlului, a gandirii. Pentru a adauga imaginatia vazului inseamna sa schimbam a vedea in " a vedea". Avem deci, o noua actiune a imaginatiei ,care nu poate fi exlplicata in termeni cu care am pornit la drum spre a intelege aceasta problema. Ne ramane sa identificam termenii pentru descrierea acestei noi activitati.

Dar sunt inca cel putin doua activitati care pot fi descrise in acest fel, relationandu-le la imaginatie, celelalte apropiate de imaginatie, una referindu-se la imaginatie si cealalta la imaginativ.

Cel de-al doilea sens vreau sa-i clarific continutul, chiar daca in timpul explicatiei vom adauga cateva remarci si pentru celalat sens .

Acestea sunt punctele pe care le vom trata asa cum reies ele din discutia lui Wittgenstein despre figura ambigua. Este de precizat faptul ca nu trebuie sa se inteleaga ca discutia noastra are sa trateze fiecare problema pe care conceptul nostru o ridica, sau fiecare idée pe care Wittgenstein o deriva din. Problema figurii ambigue se afla la intersectia dintre multe si diferite arii ale filosofieisi, daca as folosi-o ca punct de plecare pentru discutia noastra despre o forma particulara aunui tip de experiere senzoriala, nu o folosesc ca si cum ar fi singura-sau chiar principala-folosirea acestei figure.

Cand figura seamana cu o rata nu se datoreaza simplului fapt ca eu observ asemanarea dintre figura si o rata: pot sa fac aceasta in timp ce am in raza de observare un iepure. In plus asemanarea e o relatie simetrica –daca "a" se aseamana lui"b" atunci si "b" se aseamana lui "a". Deci avand in vedere asemanarea dintre "a" si "b" avem in vedere in acelasi timp si asemanarea dintre "b" si "a". Bineinteles ca doar pentru simplul motiv ca vad portretul Reginei ca pe Regina, aceasta nu inseamna ca pe regina o vad ca pe portretul ei. Nici experierea vederii unui aspect nu poate fi redusa la ceea ce semnifica similitudinea de insusiri, de aparente. Deasemenea sunt cateva importante consideratii pe care le voi atinge mai tarziu in acest capitolspunand ca spectele si proprietatile(insusirile unui obiect) nu apartin aceleasi categorii logice. (Comparati observarea unei asemanari dintre doua fete si apoi deodata luati in calcul"vederea asemanarii": este o aproape ciudata experienta,interesanta,care include a cui expresie mai poate fi aceea de surprins). Cu alte cuvinte "vederea unui aspect" nu poate fi analizat avand ca conceptie de baza vederea ca atare: nu e reducem la un simplu set de credinte despre un obiect nici macar la un set de credinde perceptuale.

Problema pe care vreau s-o tratez este: carei categorii mentale ii apartine"vederea ca atare"? Mai intai de toate nu putem reduce "vederea ca atare" la o simplasenzatie: acest tip de vedere impartaseste la fel ca imaginarul proprietatea de a fi intr-o relatie interna cu gandirea. Vazand figura (obiectivul)ca fiind o rata , asa cum ar fi fost ne gandim la o rata.De exemplu, noi gandim forma si aspectul exterior in general al speciei de rata, mai bine zis al clasei numita rata si gandim particularitatea ratei cu care am luat contact,aceea ca macaie(de exemplu). De fapt vederea ca atare este asemenea gandirii in manierea in care si imaginarul este asemenea gandirii. La inceput este intotdeauna ceva ce intrevedem in obiect cand vedem un aspect, cand efectuam analiza strict vizuala a unui aspect. In al doilea rand aspectul, ca un gand, este un obiect de cunostinta imediata-cand "vad" un aspect stiu imediat si incorigibil, aspectul pe care-l "vad". (Se poate spune ca atunci cand vad,in sensul vederii ca atare, nu am neaparata cunostinta a actului de " a vedea")In al treilea rand, criteriilae principale a bazei la care atribuim capacitatea de "a vedea ca" sunt verbale. In crteri de a vedea pe X ca pa Y este gasita in falsele descrieri pe care subiectul este dispus sa le atribuie (in mod neasertat)luiX.Acesta nu e singurul criteriu.Inca o data, ca orice criteriu de "a vedea ca"pare similar cu un criteriu al gandirii.Un copil in fata unei imagini poate afisa amuzament sau frica, si asta arata cu certitudine ca el "a vazut" aspectul care este.Dar interpretand comportamantul lui sentimental in acest fel, deja am caracterizat-o ca o expresie a gandului. Mai mult decat atat este un gand ,care este intr-un anume sens neasertat, dupa cum vom vedea. Acesta este un punct important, atunci cand avem in vedere consecintele pe care animalele, care nu au limbaj, si de aici inainte doar avand credinta si nici un alt fel de gand, nu pot vedea aspecte, asa cum nu pot crea imagini. Un caine poate lua o imagine, ca fiind un om, dar in nici un caz nu poate lua imaginea ca pe un om.

In final, “vederea ca” imagine si gandul neasertat este un subiect al vointei. Un astfel de caz este si cand ordoni unui om sa vada imaginea intr-un anumit fel. Mai mult decat atat daca un om a inteles aspectul unei figure el o poate vedea in toate modurile dictate de vointa. Este necesar san e amintim semnificatia comenzi de a vedea pe X ca fiind Y nu inseamna ca totdeauna-sau in mod normal-este posibil de realizat. Intradevar este mai dificil in acest caz decat in cel al imaginii. Pentru ceea ca unul poate vedea in X(sau al vedea peX ca) este strict limitata de natura observarii luiX. Obiectul ne prezinta o incadrare in care imaginea trepuie sa se potriveasca.mai mult de atat este o intreaga arie de a “veda ca”unde vederea unui aspect este complet deviat, si inlocuit de cererea de a vedea un aspect. Aceasta arie este cea mai apropiata afinitate a experientei estetice.

“A vedea ca”imagine contine trasaturi care sunt senzoriale, sin u caracteristici ale gandului. Proprietatea duratei precise:exista posibilitatea de a “masura”perceptia un aspect in acelasi mod in care poti“masori” senzatia. Ca exemplu pot vedea o forma ambigua in aspectul unei rate iar dintr-o data se va schimba pana cand in zec4e secunde mai tarziu, se shimba din nou. Aceasta proprietate a duratei presise nu constituie un cont complet de elemente de senzatie in “a vedea ca atare”. Putem arata comparatia(interna) in a “vedea ca” o imagine. Este o analogie ireductibila, intre cele doua procese de “vazut ca atare”si “vederea ca atare”, ceea ce face parte din “vedere”,process la care ar fi trebuit sa se refere si exprimat in limbajul vazului(experienta vizuala). Cand un om isi descrie experientele vazute, trebui sa ceva ca: “Este ca si cum am vaut o rata”.Si inca o data este imposibil de spus in ce fel vezi un aspect este ca si cum vezi un lucru insusi. Asa cum spune si Wittgenstein, asemanarea se manifesta doar in axpresia pe care un om este inclinat sa o foloseasca pentru a-si descrie experienta, nu ceva ce foloseste acele expresii pentru a spune. Cele doua experiente nu au asemanari introspectibile(“fenomene”) pe care le impartasesc, nimic mai mult ca si experienta de a vedea rosu, sau a vedea roz(care sunt deasemenea foarte asemanatare).Acest lucru ne permite sa atribuim lui “a vedea ca atare”o forma caracteristica, care apartine si experientei perceptuale-facilitatea de “avand parti”. Cand vad figura ca o rata atunci aspectul este redat pe un teren visual. Geach deja a aratat ca aceasta este una din trasaturile care servesc pentru a distinge senzorii experientei tipici gandiri.

Oricum, este o trasatura senzoriala a imaginarului care ne este dificil sa o atribuim “vederii ca atare”-trasaturi autentice, vii cu o puternica intensitate.In acast sens se poate argumenta ca analogia cu imaginii este incomplete. Daca observ aspectul ratei, a figurii generale atunci as putea fi mai mult sau mai putin lovit de el, si as putea vedea cu mai multe sau mai putine detalii.Dar inca nu este indicat de spus ca experienta mea este mai mult sau mai putin autentica, sau intensa in maniera unei imagini. Atunci este imposibil de atribuit aceasta proprietate formala de autenticitate la “vederea ca atare”? Eu cred ca nu, desi este dificil de a demonstra ca “vederea ca atare” este acel process mental care trebuie sa cuprinda o astfel de dimensiune. Dar poate ajuta la studierea cazurilor similare a experientei vizuale obijnuite, a carei relatie cu senzatia este de asemenea un motiv de dezbatere considerabila. Este un fapt de netagaduit, acela ca lucrurile certe ies in evidenta pentru mai mult sau mai putin in zona noastra vizuala, si aceasta proprietate nu ii este necesara atribuiri proprii pentru claritatea intelesului. Intr-un mod similar un detaliu dintr-o poza, poate iesi in evidenta: intradevar este posibil de a avea sensul unui detaliu dintr-o data “venind”la unul, apoi primind inca unul in fundal. Din lipsa de analiza, este fires sa hipotizeze ca aceasta functie de “a vedea ca atare”(si de a vedea)este functia care corespunde cu dimensiunea de autenticitate care este comuna imaginii si senzatiei. Dar eu nu doresc sa lungesc acest punct, nici sa incerc o analogie non-fenomenologica despre functiile in discutie.Cam pe acum ar trebui sa fie destul de clar ca “vederea

ca atare" are o relatie atat cu gandul cat si cu senzatia care sunt foarte asemanatoare cu cea a imaginii.

O digresiune in fenomenologie va evidential relatia dintre "a vedea ca atare" si imaginarul intr-un alt mod. De exemplu, este acea caracteristica speciala care este implicate in descrierea de imagini. Presupunem, ca am imaginea unei nave, si cineva intreaba cum se simte asta; as putea arata un A scris in aceasta forma-**A** -si spunand "este o nava triunghiulara, indoindu-se intr-un mod ciudat. Doar daca cineva vede un aspect specific functiei, cred ca va fi inteles ,ceea ce vreau sa spun despre imaginea mea. Totdeauna identificand o imagine vizuala, ma refer la obiecte fizice. Dar aici doresc sa arat cum este imaginea mea in realitate, in sensul in care chiar poti intelege cum este intr-adevar, este sa ai imaginea cu tine. Este semnificativ, asa ca, aceste cunostinte pot fi realizate prin perceptia unui aspect. O ilustratie similara fenomenului proxim al imaginii "vazut ca" este suplimentata de un exemplu al lui Miss Ishiguro. Presupun ca vad poza unui om, si presupun ca in timp ce o privesc poza se pierde pe parcurs, chiar daca eu sunt,fara nici o indoiala, capabil sa o vad in continuare ca un om desi din ce in ce mai putine trasaturi raman. Se pare ca intr-un anumit fel am "suplimentat" disparitia trasaturilor cu o imagine. La punctual de atentie,cand sunt lasat sa "vad" ca atare ramane imaginea omului. Si aceasta imagine este imaginea precisa a omului pe care l-am vazut inainte in poza. A parut atunci ca in aceasta schimbare continua de la a vedea fotografia omului la doar imaginea omului fara fotografie, ceva a ramas la fel.

Se pare, atunci, ca o mixture ciudata a senzatiei si a caracteristicilor intelectuale ale unei imagini e prezentat tot ca"vazut ca atare". Acelasi fenomen intamplat aici este diferit de: ca "vazut ca atare" cred ca este un obiect imaginat si simultan vazut ca altceva; in imaginatie cred ca este imaginarea obiectelor si apoi imaginatia mea a prins viata intr-o forma cvasi-senzoriala. Mai mult decat atat, elemental de gand implicat in "vazand ca atare" este clar in domeniul imaginatiei: este ceva ce merge dincolo de convingeri sau presupunerii nemerituase, si dincolo de ce este strict dat de perceptie. De aici inainte cred ca este subiectul conditiei de "oportunitate", Vederea mea ca aspect ridica intrebarea oportunitati a ceea ce vad in obiect la obiectul in care vad.

"Vederea ca atare" e rationala, in distinctia normala intre imaginatia adevarata, sau capricioasa poate fi aplicat la aceasta. Perceptia aspectului se poate schimba in lumina ratiunii. Poate fi oprita privirea unei poze a unui iepure aratandu-mi ca a fost facuta pentru areprezenta o rata, sau ca modul pozei poate fi inteleasa doar daca este facuta in acel fel. Pentru a lua un caz mai interesant:Pot vedea unele bai in lucrarile lui Cezanne(Galeria Nationala) miscandu-se, sau doar odihnindu-se, si intelegerea mea a picturii guverneaza aspectul pe carew il aleg. Rationand in termenii oportunitatii pot fii egal aplicate aspectului. Daca mi se cere sa descriu imaginea lui Brutus void a o descriere pe care un altul ar gasi-o nejustificata, sau favorabila; ori incearca sa ma convinga sa-l vad pe Brutus diferit.

Pe aceste baze putem trage concluzia ca, de fapt, este doar un concept al imaginatiei, care acopera toate activitatile pe care am incercat sa le descriem. Imaginatia e un aspect al gandului, amestecand si creand mai multe trasaturi, chiar si camnd gandul este "imboldit" de experienta, ca imaginatie si"vazand ca". putem spune ca e o caracteristica a imaginatiei care este legata de acest fel de imboldire de experienta.

Descrierea noastra a "vederi ca" s-a oprit scurt la comparatia cu imagini. De fapt locutiunea "vazand cum" are o sugestie de compararare mult mai mare. Se pare ca e un continuu

intre acest fel de caz exemplificat,de figura ambiguu, unde imaginatia mea devine parte din vederea, auzul meu, sa orice altceva, si alt exemplu este atunci cand imi imaginez ceva intr-un obiect(tristetea din muzica, stilul Mozartin in Verlaine). Gandul implicat in"vazand ca" devine mult mai complex,devine mai greu sa aiba particularitatile experientei in vazand (sau auzind) un aspect, chiar daca este inca, cum era,aducand gandul si perceptia impreuna in imaginatie. Pentru ca este aceasta ciudata tranzactie de la imaginatie la experienta poate fi una din sursele ideii ca aspectele sunt proprietati,asa ca culorile- si prin urmare,o sursa de la idea ca in estertic e cu adevarat o apreciere avedea propietatile unei munci sau arta

Acum trebuie sa incercam sa descriem in detaliu genul de gand care e cunoscut sub numele de"cum", si de unde se trage experienta aspectului perceptie. Pentru a putea face asta , mai intai trebuie sa facem clar in ce fel experienta de "a vedea ca" se leaga cu perceptia normala. Mai multi filosofi au argumentat ca vederea este sau implica "vederea ca". Atunci de ce numimi"vederea ca "o ramura a imaginatiei, cand totdeauna am argumentat ca imaginatia este dincolo de contextul de experienta senzoriala prezenta?
Care este aceasta diferenta dintre perceptie normala si perceptie imaginative,care e suma, daca cea din urma e intotdeauna implicate in fosta?

Aici e un argument ca"vazand ca" este intotdeauna in perceptie normala: este destul de des sa gasesti o smecherie a gandului ce ne face capabili sa experiemo schimbare de aspect, sau inceput de un aspect, chiarv daca ne uitam direct la ceva . Pot face copacul pe care il vad sa se schimbe intr-un om care-si intinde bratele. Daca pot face aceasta experienta a schimbarii unu aspect, atuci trebuie sa fi fost ceva cu care aspectul s-a schimbat:: copacul mi-a prezentat deja un aspect in vederea mea normala.

Dar acesta argument dovedewste sufficient?Aceea ca avem experienta schimbarii, dar nuj stabileste rezolvarea.. Implicatie in experienta senzoriala normala este o credinta (sau tendinta de a crede) in existenta unui obiect. Intr-adevar au fost argumentari ca este din punct de vedere normal, nimic mai din experienta senzoriala decat asta. Indiferent daca aceasta identificare senzoriale si a credintei perceptuale este justificata, trebuie sa recunosc ca exista o stransa legatura logica intre cele doua, asa cum este legatura dintre imaginatie si gandul nealterat. Experienta senzoriala este diferita de "a vedea ca", este legata de credinta:deci "a vedea ca" nu este subiect al vointei.

In cazul in care ne imaginam, trebuie sa credem ca perceptia noastra include recunoasterea unui aspect. Asta implica afirmarea ca perceptia copacului implica nu doar credinta in obiect, dar si ceva analogic pentru a antrena gandul despre obiect. Consecinta este ca animalele, care au credinta dar nu nici un altfel de gand, nu pot vedea. O astfel de consecinta este, cred, inacceptabila. Binenteles ca fiintele umane vor spune propozitii despre ceea ce vad, dar asta nu este o parte esentiala a vederi. Ce este essential vederi este gandul(sau credinta)este un obiect(care se incdreaza descrieri). Acest gand nu este subiect al vointei, si nu poate da nici o personificare aspectului,in acest sens al termenului discutat pana acuma. Experienta particulara care merge cu ea este impresia sensului, care nu este mai voluntara decat gandul insusi. Acum este de ne negat ca intr-un fel Kantian, credinta si experienta visual care depend de ele, mai departe decat experienta, si de aici inainte raportul experientei senzoriale deja contine mai mult decat registrul de senzatie vizuale. Dar asta un afecteaza problema prezenta, care serveste doar pentru a confirma ca experienta senzoriala nu este,dupa cum sta, unul din fenomenele inmginatiei, cand ii lipseste relatia gandului

nealterat. Experianta perceptuala implica interpretarea genua,sau judecata, si asta este ce semnifica locutiunea “a vedea ca atare” care ar putea fi folosita sa se refere la context. Dar in acest caz a”vedea ca” semnifica,in general, nimic mai mult decat “luand pentru”. Ce se intampla atunci, cand “schimbarea de aspect” are loc? Putem descrie asta chiar usor: ma imaginez ca nu cred ca copacul exista,si in schimb cred ca copacul este altceva. Dintr-o data gandul imaginativ devine intruchipat in imagine, pe care o “vad” in copac. Nu este o schimbare de aspect, numai zori unui aspect unde inainte nu era nici unul.

Un caz al privelistei pe care toate vederile le implica “a vedea ca” stau in vaga locutiune a “vedea paX ca pe Y”,pe care l-am folosit pana acum ca pe un termen tehnic. Uneori locutiunea inseamna a”lua paX ca pe Y”, in cazul intelegerea filozofilor au argumentat ca toate vederile implica “a vedea ca”. Perceptia implica credinta in lumea externa, sis a spui ca cineva la luat pe X ca pe Y, cu calificari minime pe care crede ca X esteY si ca a ajuns sa creada asta ca rezultat direct al experientei senzoriale. Din nou, locutiunea “vazandu-l pe X ca pe Y” poate fi folosita pentru a raporta placerea aparentei, si nu placerea aparentei implica perceptia unui spect.

Oricum, aceasta neclaritate in notiunea de “ a vedea ca” se extinde dincolo de faptul ca uneori este folosit pentru perceptioa credintei. Intradevar particularitatile fenomenului pana acum descrise sub aceasta ascunzatoare, este acum tipic pentru toate experientele estetice, dupa cum vom vedea. Este clar de la inceput ca “vederea ca”poate fi folosita pentru a te referi la atitudine si emotie, si aceasta folosinta tinde sa intretina folosirea perceptiei. Cand ma refer la cineva care isi vede mama ca pe cea mai perfecta creatie a lui Dumnezeu, sau ca vede esecul official ca fiind mult mai umilitor decat pierderea unei afectiuni personale , sau ca-si vede vecinul ca fiind loial, ma refer la emotiile si atitudinile sale.

Mai mult decat atat, locutiunea “a vedea ca” este asociata cu anumite moduri, a ceea ce noi numim interpretare-sunt doua feluri. Primul, sunt unele cazuri de interpretare a motevelor, a punctelor bune in istorie,etc: cazuri unde judecata este necesara tentative, sau neclara,si unde hipnoza imaginara este mult mai potrivita decat ascensiunea domestica. De exemplu pot spune “Whereas John si-a vazut comportamentul ca fiind gelozie, pe cand eu am vazut-o ca o motivatie de o grija nervoasa pentru starea de sanatate a sotiei sale”. Ce caracterizeaza acest caz-si diferenta ei de la “a vedea ca” in sensul perceptual-faptul ca aici “vazand ca”esteadevarul. Implica o tentative in hotarare. Nu este posibil ca si Jhon si eu sa avem dreptate, si in acest sens al fenomenului a unui “aspect dublu”nu poate exista.

Al doilea este un mod mai subtil “al vederi ca” despre care putem spune ca inclina spre adevar, la fel de mult ca celalalt. Acest lucru este accentuat de memoria hotararilor, unde, de exemplu, adevarul unui lucru este fie de lunga durata sau dincolo de cunoasterea viitorului, pe care o putem atinge, dar inca unde poate fi necesara, pentru a forma o “imagine” a experientelor trecute.De exemplu,viziunea unui om despre copilaria sa,la batranete poate fi transformata in totalitate. Evenimente care erau haotice la acel timp devin modele coerente sub influenta experientelor accumulate pe tot parcursul vietii. Asemenmea procedee se pot intampla in psihoanaliza(o activitate pe care Wittgenstein a comparat-o explicitcu o hotarare estetica): dar este fara nici o greseala, o descoperire recenta. Considera, de exemplu,faimoasa fraza a deschideri pentru “Vita Nuova”: ”In acea parte din cartea mea de memorie inainte de mic, care ar putea fi citit, nu este un titlu, care spune: inceputul unei noua vieti ”. In mod clar o astfel de categorie de articole ar putea doar de rezultat mai tarziu de reflectie: si, totusi, aceasta a devenit, ca sa zicem asa,

o parte a amintiri de experienta insine. Imaginea care Dante a formt din experienta copilariei sale-prin tragere la el mai tarziu, in legatura cu evenimentele-a dat de experienta un character care nu ar fi putut un copil sa descopere. In cele din urma, ca ar trebui sa tineti cont de faptul ca expresia “a vedea X ca Y” poate fiutilizat doar ca un substituit pentru “gandirea de X ca Y”. Itradevar, “a vede ca atare” are doua dimensiuni: una de gandire, si una de experienta. Dupa cum s-ar putea reeferi la o varietete de atitudini cvasi-interpretative, sau la gandirea imaginativa a unui obiect a ceva ceea ce nu este. Acest al doilea tip de crezut ca procesul pare sa acopere experienta de “a vedea ca atare”, pe care am putea fi tentati sa o descriem ca “intrupare” senzoriala a crezut ca doar aceasta. Acum’ s-ar putea fi intrebat “Ce importanta are daca nu ar trebui sa existe-experienta de a vedea cim?. Este de crezut ca procesul insine nu e de ajuns?”. Asta nu cinteaza. Cand se va examina fenomenul trebuie sa se traga concluzia ca este imposibil sa se tateze aspecte senzoriale de “a vedea ca” ca o optiune langa baza nucleului de gandire. Noi nu putem da un cont pe deplin independent de crezut, de care experienta senzoriala de “a vedea ca atare” se leaga de atitudini cvasi-interpretative-ce sunt ntr-un fel analog “ca sa vada”. Este gresit sa credem ca, atunci cand vedem o imagine ca seamana cu o vaca, sa credem ca este o vaca, apoi(sau poate in acelasi timp) imagineaza aceasta gandire. Este clar ca sensul experimental al “a vedea ca atare”, se crede ca nu sa poate izola de experienta, sin u se pot descrie independent.

Pentru ca am privit o imagine si o vad ca pe un om, nu este nefiresc sa spun ca gandesc deasemenea ceva-fie caste vorba de imagine sau de figura ca un om. Dar se poate mentine greu propunerea pe care o am in forma “Aceasta imagine(sau configurare de linii)este un om”. Daca ste oe propunere, atunci aceasta propunere se gaseste in imagine, ca fiind un om. Dar si in acast caz, pe care am crezut ca trebuie sa fie descries in termini de aspect care le-am, “a se vedea”si nu invers. Din nou, daca ii amuz de faptul ca aceasta propunere(indifferent ce este)este un om,pe care apoi special omul, sau omul care arata ca acest lucru –ce indica spre imagine. Cu alte cuvinte, in incercarea de a da o descriere implicate in credinta, vedem de un aspect care nu poate fi realizat crezand. Mai mult decat atat, acest rezultat este surprinzator.pentru cazul in care exista ganduri despre(materiale), obiect – de imagine ,care este vazut.Ar fi natural de a-si exprima o perceptie aunui aspect in termenii “Este un om!”dar nu in termenii”Fotografia este un om”.Intrebarea “Ce este un om ?”,apoi nu face nici un sens. Pentru “ea “,in “Este un om “nu poate fi interpretata referential,-dimpotriva, se intelege proxi pentru a vedea un obiect international.Rezulta ca incercarea de a descrie componenta a credintei din “vazut ca fiind” in termenii de “gandire de X caY”este ilegal. Din acest motiv se ia ca s-ar putea sa se prefere vorbirea de a vedea X ca Y, ci mai mai de graba de a vedea pe Y ca X. Devine in copncluzia anterioara ca “a vedea ca”, cum ar fi imagini, este o specie a credintei? Eu cred ca se poate spune aceasta concluzie. Dar trebuie sa amintim idea ca explica specificul intelectualului continut de “vazand pe X ca pe Y”, care poate fi descries independent de aceasta experienta. “A vedea ca atare”imagini ce au fost assimilate cu gandul, pentru ca au impartit formula si caracteristicele axterioare ce sunt diferite gandiri. Nu inseamna ca procesele mentale de a vedea o imagine in doua componente-gandire si experienta-chiar daca gandirile nu sunt influentabile in mod clar pentru ca imaginea sa fie vazuta, si poate avea sensul ca gandul pe care-l vezi, inclus in imagine.

Acest lucru devine clar ca ne transformam atentia la cazul de a vedea. Cand vad un om am o expresie vizuala, si legata cu aceasta experienta, exista o convingare perceptual. Existe argumente puternice-dupa cum am mentionat deja-ca credinta si experienta sunt intern legate. Pentru ca vom incerca sa desriem ce se crede ca a fost dincolo de barbat,pe care-l vezi, atunci noi

am decurs la faptul ca ca are un anumit aspect:credem ca se uita intr-un anume mod. Dar am identificat credinta in ceea ce priveste modul in care omul se uita, si astfel nu au descries-o independent de experienta vizuala.

Cautarea independenta si caietul de sarcini ale gandului implicat in “a vedea ca atare” este la fel de locul in care cererea pentru o specuficatie totala si independenta de convingerea implicate in experienta vizuala. Dar este clar ca acest system de operare nu e mai mult decat un argument pentru a spune ca “a vedea ca atare” nu este un mod de a gandi ca este pentru a spune ca nu este experienta vizuala(in unele cazuri)un mod de a insela. Noi trebuie sa spunem ca a crede ca ce implica in “a vedea ca atare” este,in unele masuri “sui generic”: aceasta are un character irreductibil de ametitor.. Oricum, aceasta relatie cu alte moduri de gandire (in special aceea de “a gandi la X ca Y”)pot fi delimitate, si asta poate, dupa cum vom vedea, reflecta caracterul neafirmat in esenta. In concluzie, putem spune ca relatia dintre “a vedea ca atare” si perceptie, reflecta relatia dintre imaginatie si credinta. “A vedea ca atare” este ca o neafirmare in experienta vizuala:este ca personificarea unui gand care, daca “afirma”, s-ar ridica la convingerea genua.Acest punct este foarte important, dupa cum vom vedea, “neafirmarea” naturala in “a vedea ca atare”dicteaza structura experientei estetice.

Am realizat, dupa cum sper, o teorie adecvata a imaginatiei, si acum trebuie sa o folosim pentru a descrie aspectele experientei estetice care s-au dovedit pana acum, astfel incat nu poate fi sesizat. Asta voi face in capitolul urmator, inainte san e deplasam de la subiectul experientei estetice. In concluzie, se poate mira cum cele de deasupra contului admiratiei incoltesteicu o anumita priveliste-de exemplu privelistea pe care “a vedea ca atare” implica organizarea conceptului de experienta in gandire.Aceste doctrine sunt combinate in teoria imaginatiei de Kantian, potrivit ca “intuitia” intr-o multime senzoriala, in conformitate cu normele conceptului.Asta implica acordul fenomenului visual in termini de mai multe categorii de credinte:pana la aceasta extindere este impotriva teoriei lui Kantian, in continuare voi vorbi de ce aceasta parere este gresita.

CAPITOLUL XIX

IMAGINATIE SI EXPERIENTA ESTETICA

Argumentarea din capitolul precedent sa oprit la descrierea precisa a implicari lui “a vedea ca atare” in judecata estetica. De fapt, nu doar ca este mai mult decat un singur fel; este deasemenea dificil sa descrii unul dintre cele cateva feluri de perceptie adevarata. Oricum, doresc sa ilustrez mai multe conectii importante intre aspect perceptual si judecata estetica, remarci bazate pe teoriile deje expuse.

Sa ne intoarcem la primul nostrum exemplu-tristetea din muzica. Normal nun e indoim de recunoasterea acestei tristetii, care implica ceva ca o experienta-trebuie sa auzi tristetea din muzica. Si de la utilizarea acestui cuvant pare sa sugereze ca de fapt nu este foarte de valoarea de “a vedea ca atare” care sa discutat in ultimul capitol. Dar daca-I asa, ar trebui sa fim capabili cel putin sa dam o descriere partiala a gandului “intruchipat”in experienta. Se poate face asta?

Bineinteles,trebuie daca obiectivele de la care a plecat aceasta analiza-trebuie sa se raspunda. Pentru ca inca avem de aratat ca exista un nucleu al gandului in fiecare experienta estetica gasita, si ca acest nucleu al gandului este original distinctive de credinta.

De fapt, este usor sa vezi, in multe feluri mari, “auzind tristetea din muzica” formal se refera la “a vedea omul in picture”, si asta ne poate conduce la a suspecta ca gandul implicat trebuie sa apartina aceiasi categorie ciudata. Pentru a vedea asta, trebuie sa ne limitam la trasaturile “a vedea ca atare” pe care le imparte aceasta experienta auditorie particulara. Pentru ca noi am descoperit ca “auzind tristetea di muzica” are toate caracteristicile a acestei gandirii.

Penultima sonata de pian,in A major, a lui Schubert. Incepe cu o tema melancolica a cheii minore. Sa presupunem un critic, in discutia acestei lucrari, doreste sa descrie calitatea particulara a acestui pasaj de inceput, sa arate pana la ce extrema se extinde calitatea de ironie, si asa mai departe, cum s-ar putea sa fie necesara o intelegere conveninta a intregi paginii.

Ar fi normal sa se inceapa analiza cu un catalog al elementelor, spunand sa aduca contributia fiecarui eveniment de plin. Se presupune, de exemplu, ca a trebuii sa argumentam in modul urmator: “Melodia incepe cu trei minor: are acea caracteristica a “a trage in jos”, a cadea in dreptul tonului, a carui rezultat a tonului sunt auzite simultan in bass. Mana stanga este simplu si abia, provizionandnimic mai mult decat sceletul octavului si a cvartetului, ce lasa din melodie principalele forme de expresie.Cand melodia e in semiton, si bass-ul coboara cu ea, rezultand o armonie nestabila(prima impresie)carui ii este necesar o miscare de iinaltare. Se poate spune de aceasta cadere, in contul comportamentului sau(bass-ul coboara si el)si e inevitabil(incepe cu trei minor) ca este ceva solitary in ea. Dar, din cauza acestei aemonii instabile, da o impresie a unei forte ce se intoarce gandului melancholia momentului, trimitand-o mai depare… .Ca argument in acest caz sunt luate anumite trasaturi linistitoare, astfel descriindu-le redai contributia lor la calitatea melodiei cu care a inceput.(Este un gand care sustine ca melodia “imita”o stare a mintii.) Ca exemplu este ridicarea brusca a melodiei in major, din care punct a primit forta sa se ridice din nou-creeand la sase major o armonie desonanta(noua major dominand-cauta la asterice, de exemplu)de la notele cazute, inapoi la forma tonica de la care a pornit din nou. Este interesant de urmarit transformarea temei cum se repeta in noul context, aproape fara nici o diferenta, cu un bass unic si neacordat, in relatia din major.(Este a parte importanta a geniului lui Schubert pentru abilitatea de a descoperi aceste melodii, frumoase si subtile in ele insusi, sufera astfel de transformari cu doar o schimbare de nota-miscarea inceta a sonatei.Desi tema unei melodii este purtata in fata, dar trebuie inteleasa prin straturi grijuli de ironie.)O noua tandrete este introdusa astfel, care ramane cand cheia majora se reseteaza singura, dand dignitate contextului.

Astfel de descrieri analogice au efectul de a unii prima tradsatura a lucrari sub o anumita “interpretare”; in care caz nu este dificil de vazut, cand orice detaliu poate fi facut sa deranjeze interpretarea piesei, ce poate juca un rol determinat in decizia interpretari corecte a piesei. Astfel, in decizia valori emotionale a unei pari din lucrare, niciodata nu este posibil sa numesti alte parti ca fiind irelevanta. Semnificatia din “Lacul lebedelor” reiese doar intr-uo secventa, si pentru a caracteriza emotiile exprimate intr-un roman care, luat singur, poate grava cititorul ca vacuos, trebuie san e referim la partii intregi a lucrarii, care vine mult dupa episodul in care dragostea lebedei este uitata.

Obijnuinta cu o interpretare analoga ca pe cea pe care am dat-o ca subiect pentu toate care produc dublul aspect. Un om poate vede a capodopera ca fiind tragica, un altu ca fiind ironica(“Moarte in Venetia”)amandoi vor fi capabili sa se justifice unul al;tuia, judecata lor, si amandoi se refera la aceiasi prima trasatura. Este clar ca fenomenul aspectul dublu poate fi transferat de partea “injterpretari” critice care este deseori, ca o virtute artistica. Trubadurii isi ascund poemele de bunavoie, astfel sa fie imposibil de descries daca dragostea pe care o exprima este una religioasa sau senzuala. O caracteristica a unui poem trubadur este ca ambiguitate trebuie sa loveasca cititorul ca fiind o unitate, ca astfel dragostea exprimata sa fie si religioasa si profana in acelasi timp. In acest fel poemele au ajuns sa exprime un ideal, un ideal care a animat provincial in timpul Evului Mediu si si-a atins punctual culmoinant de exprimare in Florenta intr-un timp de langa durata- in “Vita Noua” de Dante si “Donna mi Priega”a prietenului sau Cavalcanti.

Ca un exemplu, putem alege fraza de la care se incadreaza la lenta circulatie a lui Schubert.

Asta ar putea fi descrisa din punct de vedere al dansului ca poticnire, ca tandra melancolie sau tristete puternica, Poate, unul poate spune ca contextual decis intre cele doua descrierii, dar contextual se pare ca are greutate dpar cand este considerat in lumina vre-unei interpretari relevante. Acum se ridica intrebarea “Unde neo prim?”, si vedem ca aceasta intrebare nu poate avea genul de raspuns care va fi asociat cu idea de cvasi-interpretare a “a vedea ca atare” discutat in capitolul precedent. Asta este, nun e oprim cand am ajuns la raspunsul correct, cand am aratat ca muzica este, literar vorbind, melancolica. Pentru ca un astfel de raspuns nu ar avea sens. In alte cuvinte, judecata nu este pe de-antregul ca interpretarea sentimentelor si emotiilor unui alt om, unde, indifferent cat de multe opinii rivale pot fi, nu mai mult decat una dintre ele poate fi corecta. In cazul judecatii estetice, fenomenul dublului aspect poate indura cu acelasi grad de tenacitate ca dublul aspect a unei figurii ambigua.

Acum se poate argumenta, ca sunt diferente importante intre reprezentare si exprimare, si ca este un cont gresit al acestor diferente pentru a explica recunoasterea a ceea ce noi poate vom numii trasaturi “expressive”(cum ar fi “tristetea”)in termini ai recunoasterea aspectului, ce se intruchipeaza in reprezentare. Pentu ca este argumentative ca acolo unde este un aspect totdeauna este un fel de obiect definit, ce este exprimat totdeauna printr-o trasatura sau o proprietate. Dar daca este asa, atunci ar trebui sa putem indentifica unele obiecte pentru care aceasta trasatura expresiva este atribuita. Si de fapt este un astfel de obiect in cazul in care consideram ca, anume, muzica insusi. De aici inainte poate parea ca argumentul care,in fraza “Este un om” spusa de un aspect, acel “ea” nu se refera la poza, nu poate fi adusa sa acopere aceste trasaturi a tristetii. Pentru cand am spus ca “Este trist”, vorbesc despre muzica, caruia eu atribui aspectele estetice de tristete.

Dar acest adpect este abia incheerea, si poate cantarea doar daca construim tristetea care este atribuita muzicii ca o proprietate genua. Deja am argumentat ca asta este imposibil. Acum este des spus ca tristetea pe care o auzim in muzica este neatribuita intr-un sens. Asta este, este ceva care se pare ca umbla detasat in muzica, si desi ne putem imagina un subiect pentru ea(spune compozitorul), este cu siguranta adevarat ca acest subiect imaginat nu este, si nu poate fi, present in muzica in felul in care poate fi present in aspectul pozei. Intrebarea este, conteaza astas cu adevarat? Intr-un fel, da conteaza, cand gasim ca este mult mai dificil de specificat care se “imtruchipeaza” in perceptia tristetii muzicii. Gandul “Este trist” cu greu ajunge, cand in acest caz nu este “ea”. Si gandul “Este tristete” este inselatoare, sa punem pe putin.

Ceea ce putem spune, indifferent, ca este experienta de a auzii tristetea din muzica este intr-un fel analogic ireductibil la a auzii expresia tristetii-spus,in vocea altuia. Asta este, putem face cum am facut pentru "a vedea ca atare", si sa definim elemental gandului in termini ai experientei, Auzind tristetea din muzica ce devine perceptie auditorie "neafirmata" a tristeti. In alte cuvinte, putem resuscita intuitia originala a teoriei "afectivitatii" a judecatii estetice. Nu ca muzica este analoga emotiei, mai degraba ca experienta auzirii muzicii este analoga experientei de a auzii emotia. Teoria noasta a imaginatiei ca a salvat acest context de laobijnuinta si circularitate in care cadea cu atata naturalete. Ceea ce este important este, ca daca incercam sa explicam, prin analiza si aproximitate, elementele gandului implicat in auzirea muzicii ca fiind trista, atunci trebuie- ca si in cazul "a vedea ca atare"-sa recurgem la categorya generala de gand neafirmat, si nu la categoria judecati sau credintei.

Teoria afectivitatii a descrierii estetice, atunci, a fost substantita la logica analogiei intre perceptia estetica si perceptia aspectului care a fost notata in capitolul IV. Merge fara sa se spuna ca putem arata cum este, ca termenul "trist" are aceiasi semnificatie cand e aplicat muzicii si cand e aplicat omului,asemenea cu termenul "rata" care are aceiasi semnificatie cand e folosit pentru a descrie un aspect sic and e folosit sa arate o rata. Dar in timp ce problem ape care am experimentat-o asupra descrierii estetice, cred, ca acum a fost pe deplin rezolvata, ramane o problema despre natura experientei estetice.In capitolul VI am vorbit despre conditia acceptarii a unei judecati estetyice ca "raspuns". De fapt, aceasta a fost intr-un fel inselotoare, cand pare ca sugereaza ca aprecierea unei lucrarii de arta este ceva ce merge dupa lucrare care a fost auzit, sau vazut. Comparatia cu aspecte impune ca este ceva ca acompanieaza in auzirea sau vederea unei lucrari de arta, si care este intradevar nu pe deplin separabil de a vedea sau a auzii. Din punctual de vedere al autonomiei experientei estetice aceasta este o concluzie mult mai satisfacatoare. Dar avand nuceul gandului, care defineste experienta, izolat, tot trebuie sa descriem sentimentele, reactiile si asa mai departe care va urma ca acesta sentimente vor intra ca un important si poate chiar determinand trasaturile in experienta estetica ca fiind un intreg, si daca perceptia trasaturilor estetice au vreo valoare s-ar putea poate sa fie un cont al sentimentelor carora le ajuta sa se ridice.

Este o continuare a teoriei din capitolul anterior ca viata mintala a imaginatiei va fi mai diferita decat aceea de judecata sau credinta. Daca sunt, cum s-a argumentat, emotii estetice(care pot fi, ca unde, "vazut" in obiectele lor, in maniera aspectelor)atunci acesrta emotii trebuie sa fie fprmate din imaginatie si nu din judecata. Deoarece este imposibil ca ar trebui sa fie indentificatii in acelasii fel. Contul nosatru de experienta estetica se va inchina acestor emotii a masurii de autonomie care deseori s-a cerut pentru ele. Dar a fost discutata in capitolul vi ca este o dificultate mostenita in idea autonomiei. Dorim sa apunem ca raspunsul meu la un poem trist, si raspunsul meu la o persoana trista sunt intr-un fel compatibile. Cum altfel am putea sa explicam importanta tristetii poemelor? Totusi reactia gasita intr-un caz bazat pe credinta, si unul pe un gand "neafdirmat". Atunci cum, poate emotia fi comparata, si cum cea folosita pentru identificare si clasificarea naturii celuilalt? Vedem ca teoria noastra a imaginatiei este in pericolul de a ne face un mare neserviciu in distingerea continuitatii necesara esteticului si experientei non-estetica.

Pentru a aprecia puterea dificultatii prezente este necesar san e amintim conectia intima care exista intre emotie si credinta, si intre emotie si dorinta. Normal, ca argumntul despre "obiectul format" dat in capitolul vi face clar, o emotie este identificata partial in termini de credinta. Urmeaza dupa afirmarea ca unui om ii este frica,de exemplu, el crede ca este, sau poate fi ceva

daunator pentru el. Doreste sa evite acel ceva. Putem spune-oarecum simplificand- ca o emotie este un complex de credinta si dorinta, unite intr-o relatie cazuala. Dar emotia estetica nu este fondata pe credinta, ci mai degraba pe judecata propozitiilor neafirmate. Inaintea unui leu furios imi este frica, si asta este parte din recunoasterea obiectuui periculos. Dar in fata unei vanatori de lei de Rubens, sau Delacroix nu am astfel de reactii:obiectul periculos nu este recunoscut. Atunci emotiile mele din ambele cazuri cum pot fi comparate? Fara caracteristicele credintei de teama, nu am dorinta de a evita ceea ce vad: dimpotiva, doresc sa privesc la picture sa ma "inec" in groaza aspectului ea. Daca nici caracteristicile credintei, nici cele ale dorintei nu sunt prezente, in ce fel se poate spune ca simpt ceva asemanator cu frica?

Cele doua reactii comparate este de doua feluri: primul, putem compara la nivelul normalului, emotie "factiala", cum deja am facut;un caz este ca ma cred in fata unei vanatori reale, cu tot ceea ce implica asta, in celalalt caz cred ca sunt in fata unei panze pictate si doresc sa o privesc; la acest nivel, comparatia dintre cele doua stari emotionale este zadarnica. Dar presupun acum ca vad aspectul picture, si astfel ajung la imaginea(dupa cum era)pe care as putea sa o cred doar in cazul "normal". Este ca si cum transfer neafirmarile dintr-un caz in altul, si dorinta care in conditii normale,se ridica dn ele? Pot imagina frica(in sensul "imaginez cum este" care se leaga de cunostintele de cunostinta), in alte cuvinte, asa cum pot crea in imaginatie gandul avut, asa pot recrea sentimental la care se refera aceste ganduri.(Ceva comparabil cu asta s-a produs cand unul imagineaza "cum este" sa mori in lupta, sau sa afli ca esti mostenitorul unei averii.) In descrierea emotiei pe care un om o simte pentru un aspect a unei picturii, asa ca , ne referim la "contemplarea imaginative" a reactiei lui la situatia de fata. In singurul sens care conteaza putem spune ca emotiile pe care le simte ca raspuns pentru picture este "acelasi"(si clasificat ca raspunzand la)emotie pe care el o va simti in fata acestei situatii. Pentru sentimentele lui la ceea ce vede in picture este, ca propria perceptie insasi, doar "neafirmata".

Acest argument nu impune ca emotiile subiectului pentru vanatoarea pictata are aceiasi intensirate ca emoti "reala" sau "factuala". Este doar occasional ca lucrarile de arta tintesc sa exercita emotii intense(spre deosebire de profunde sau serioase). In acest aspect intensitatea emotieti estetice nu esteo functei a afirmatii sale de baza de gandire, dar mai degraba de forma "implicare imaginative" care este experimentata, si asta este in schimbare ce depinde de realismul prezentatiei. Adoptarea uneiarme de lupta pe ecranul de cinema este mai inspaimantatoare decat o picture medievala a unui martir, cand evenimenrtul sangeros este indicat prin conventii, a caror functie este didactica, mai degraba decat pictoralas. Este un scop convenient in arta sa treci peste implicarea emotionala. Convenienta neutralizeaza fantastical so muta gratificatiile sterile care cauta fantezie in arta. Se poate spune ca convenienta exercita contol asupra sentimentului prin inlocuirea impresiei immediate cu o idee abstacta: este un instrument al artei universale.

Dar este un respect mai important in care emotia estetica difera fata de echivalentul ei in viata. Pentru diferenta in procesul de gandire se pare ca cere o diferenta in identitate, si incercarile noastre de a rezolva aceste diferente are un ametitor fenomen-logica de sunet. Atunci, trebuie sa aratam cum cineva manifesta emotia estetica, si cum expresia emotiei estetice isi poarta descrierea. Dar daca nu sunt cerinte care cer creerea astfel de emotii, si nici o dorinta intruchipata in ele, cum sunt ele exprimate in toate?

Acum daca nu ar mai fi experiente estetice atunci genul de gand neafirmat pe care l-am analizat, aceasta intrebare nu ar adduce nici o dificultate. Pentru ca am putea relua setul de descrieri

a expresiei verbala a gandului neafirmat. Dar asta nu ne-ar satisface. Pentru ca nu doar ca e clar adevarat ca experienta estetica implica emotia, este de asemenea adevarat ca daca n-ar implica emotia, sau ceva ca emotia, am fi incapabili sa-I indicam valoarea. Este expresia experientei estetice, expresie a orice este mai mult decat un gand?

Nu este normal pentru cineva, care uitandu-se la p[ortretul unui copil, ca remarca aparitia unui sentiment de tandrete. Referim aceasta remarca ca o metafora? Cred ca nu. Are loc in circumstante care ne impiedica sa o consideram o expresie a gandului. Nu trebuie sa neglijan faptul ca se doreste exprimarea sentimentelor in acest fel- este o parte integrala a experientei de tandrete sa fie chemata in minte. Subiectul descrie pbiectul sentimentelor lui in termini care vor construe ei insisi sentimental. Este semnificativ ca sa descrie pictura cu un anume ton al vocii(nu orice ton vocal este apreciat ipentru aceasta remarca), si face legatura intre atitudinea si emotiile lui, care in aceste circumstante sunt importante pentru el. Acesta este un test clar al sinceritatii remarcilor sale, dotorita comportamentului sau. Un om care declara ca a simtit tandrete in fata portretului dar este incapabil sa manifeste aceste sentimente in fata unui copil real. Desi, presupunem ca remarcile sale tradeaza o emotie in care nici credinta, nici dorinta nu sunt prezente, si de aceea nu are caracteristicile formei de expresie in actiune, si mai degraba in simptomele passive care raman cand credinta si dorinta au fost inlaturate, inca vom mai putea testa sinceritatea remarcilor sale prin comportamentul sau ulterior. Conexiunea dintre emotia imaginatiei si comportament este non-contingenta, care In alte circumstante este socotita ca expresie corespondenta emotiei “reale”. Sentimentele “imaginate” isi pot arata efectul in expresia omologilor sai “reali”.

Se vaobiecta ca punctual tuturor acestor sugestii este conectarea cu comportamente care sunt legare de experienta estetica insasi. Daca ceea ce simt in fata picture cu vanatoarea de lei este ceva analog cu frica: ne referim la credinta, la dorinta, la simptomul “pasiv”cum ar fi tremuratul,transpiratul si palpitatiile,si relatiile cauzale care leaga toate acele ganduri. Si presupunem ca (cum ar fi correct) asta este o analiza completa a fricii. Atunci cineva ar putea obiecta ca inca nu am explicat cum aste cand ti-e frica: cum te simti cand iti este frica. Aici nu putem facenimic mai mult decat san e referim inca odata la totalitatea simptomelor cand iti este frica, incluzand expresiile sale in limbaj. Si daca sustragem din aceasta descriere acele elemente care sunt caracteristice credintei si dorintei alr fricii “reale”, atunci nu este nici un motiv ca nu am redat o caracterizare completa a simptomelor de frica “imaginata”. Dar daca asta nu este satisfacator-ca Sregfried, a vrut sa stie cum este sa-ti fie frica, indifferent de expresia sa. In acest caz fie ca cere sa-ti fie facut sa simta frica(pentru a “stii cum este”), sau pur si simplu pune o intrebare despre fenomenologia care nu are un raspuns coerent. Nu este posibil sa descrii frica independent de expresia ei, origini si circumstante pot descrie orce stare mentala in termini de pur fenomen. O descriere fenomenologicala, intr-un sens relevant, nu este o descriere. De aici inainte asa numita infaibilitate a emotiei estetice este o consecinta logica a starii lormentale.

Totusi ramane faptul ca exista putin interes in emotia estetica, dincolo de descrierea gandului pe care se bazeaza, si referindu-se la comportamentul sau ulterior,cand nu mai este doar simtit. Se pare ca prin cuvintele noastre si comportamentul nostrum ulterior aratam ca intelegem emotia pe care am antrenat-o in gand-este primar descriptive in forma, si ca sunt putine incercari de a clasifica sentimentele inspirate de arta. Nu este nici un subtitle in emtiile noastre estetice care nu se potrivesc si nu se explica prin subtitlurile in gandurile in care sunt formate. Acesta este motivul pentru care critica sa fie preocupata cu interpretarea si cu inregistrarea interpretarii subiective. Daca

incercam sa comunicam pe emotie estetica, atunci comunicam un gand. O ilustratie excelenta poate fi gasita in descrierea lui Shakespeare a semtimentului Lucretiei inaintea picturii a statuii lui Troi. Emotia Lucretiei este capturata in intregime de coerenta gandurilor despre obiectele imaginate-nu este nevoie ca Shakespeare sa spune altceva in afara de ceea ce ea a simtit.

Acum trebuie san e intoarcem la analiza experientei estetice, in lumina acestui cont. Suntem inca departe de solutionarea problemei de la care am pornit. Am aratat ca imaginatia, si emotia create dinimaginatie, au un rol de jucat in aprecierea estetica, si sunt exprimate in judecare, care este ridicata de aceasta apreciere. Dar asta nu arata ca imaginatia si experienta estetica sunt co-existente. Intradevar nu sunt. Nu am facut nimic mai mult, in rezolvarea problemei descrierii estetice, decat sa descriem un singur standard in experienta estetica; nu am caracterizat interesul estetic ca pe un intreg. Dar va fi ca noi nu suntem intr-o pozitie in care sa raspundem la intrebare, general.

CAPITOLUL X

ATITUDINEA ESTETICA

Aceasta lucrare incepe cu o discutie despre judecata estetica. Semnificatia “descrieri” implica, in judecata estetica, afisarea conditiilor acceptarii. Analiza acestora a semnalat un motiv pro imaginetiei ca ingredient essential in experienta estetica; dar teoria noastra nu-i capabila sa aprovizioneze o explicatie generala insemnarilor acestea. Ar fi o treaba dificila care nu ar merita munca depusa, pentru prezentarea unui cont complet al descrierii estetice. Sunt anumite judecati estetice care au nevoie de analiza-descrierea estetica pura(cei care folosesc cuvinte ca “frumos”, “dragut” si “sublime”), si descrierea formei. Aceste judecati implica toti termenii usual a frazei estetice si banale,motiv pentru folosirea ei am dat mai devreme pentru a spune ca sunt astfel de lucruri ca interes estetic, si ca esteticul este un taram aproximativ integral a experientei umane. Vom realize ca asta completeaza contul experientei estetice.

Voi incepe prin a considera judecatile care angajeaza termenii estetici puri, printer care am gasit: “frumos”, “dragut”, “elegant”,”urat”,”adorabil” si ”hidos”. Acesti termini sunt

Pentru cea mai mare parte evaluative,folositi ca sa-si exprime preferintele pentru sau impotriva obiectelor cu interes estetic. Voi argumenta ca sunt atitudini estetice distincte,exprimate in acesti termini. Voi argumenta e asemenea ca din cauza acestor atitudinii se determina structura experientei estetice. Oricum, argumentele mele vor fi deperte de concluzie, unele sunt atitudini “evaluative”, dar sunt si atitudini care dau punctual lor de vedere hotarari. Aceasta nu este o problem ape care o voi argumenta.

Avem dificultatea daca cel mai pur termen estetic poate fi argumentat ca nu este evaluat, sau doar evaluativ. Pare ca au si o functie descriptive;Noi simtim ca este o distinctie intre un lucru care e elegant si unul care e frumos, si asta nu e intotdeauna sau necesar o virtute, d.p.d.v. estetic. Nu are rost sa se argumenteze ca unele din povestile lui James ar trebui sa fie mai putin frumoase,

sau ca eleganta muzicii lui Satre este un viciu al stilului. I.A.Richerds a incarcat sad ea un raspuns pentru aceasta problema in termenii unei teorii emotive a descrierii estetice:

> … noi avem aparatul special al esteticii sau "proiectiile" adjective.
>
> Noi ne exprimam sentimentele descriind obiectul a carei existente
>
> este splendid, glorios, urat,oribil, adorabil, dragut … poate folosite
>
> impreuna, in timp ce bara unele, o alta. Un lucru poate fi si mart si
>
> sublime, poate fi glorios si frumos, sau minunat si urat;dar poate cu
>
> greu fi frumos si dragut, cu siguranta nu poate fi dragut sau sublime.
>
> Aceste acordante si incompatibilitati reflecta organizarea sentimente-
>
> lor noastre, relatiile care sunt intre ele …

Richards nu incearcasa faca o descriere pentru a separa sentimentele care sunt legate de uni termini "estetici",si se suspecteaza ca munca se va demonstra a fi foarte dificila. Termeni nu par sa indice sentimentele distincte, mai degraba ceva care sa convina caracterele obiectelor in virtute daca ne place sau nu. Daca sunt sentimente distincte implicate, atunci diferentele lor sunt obtinute cu diferentele obiectelor lor, sin u vice-versa. Trebuie sa facem clar cum termenii "esteticii" puri pot atribui caracteristici pbiectului, cum o presupusa judecare "evaluative" poate transmite ceva difinit despre obiect care este aplicat.

Sunt anumite trasaturi din folosirea termenilor estetici care merita considerare. Intai notam uzura lor fregventa in interjecti: este foarte comun sa auzi "Ce elegant!", "Ce frumos!", "Ce urat!" si "Ce sublime!" cum este sa auzi, de exemplu "Simfonia 9 este foarte frumoasa", "Cred ca se imbraca elegant", "Daca este un film frumos atunci ma voi duce sa-l vad". Termeni care sunt adevarati sunt utilizati frecventce-i conecteaza cu atitudinile favorabile sau nefavorabile ale expresiei. Cum nu este ciudat sa spui "Este bines a fi X, dar mie nu-mi place sa o fac", sau "X este un om bun, dar nu imi place compania lui", este ciudat sa spui lucruri similare in judecata estetica. Exemplu "Nu pot suporta sa vad un cal elegant", sau "Este un roman frumos sin u vreau sa-l mai citesc niciodata". Doar in circumstante speciale acele locutiuni ar avea logica. Distractia si placerea au un loc central in atitudinea estetica. Am fi tentati sa credem ca are folosire primara in inlocuirea interjectiilor, in care placerea sau ne placerea isi gaseste expresia. Wittgenstein a argumentat ca este central logici a termenilor estetici puri care pot fi invatati ca interjectii. Este important ca un cuvant sa fie folosit ca adjective, fapt ce impiedica explicarea lui cape o interjectie.Un adjective poate transforma logica formei declarete. Este ciudat cand un cuvant invatat ca interjectie sa fie folosit ca adjective,asta ne spune ceva despre atitudinile si preferinta conectata de ea.

Ca o judecata non-descriptiva sa poata avea o forma stabile, forma propozitionala(sau descriptive)este un sens anormal. Sub un anumit stress correct, se asteapta ca sa se darame sis a dea posibilitatea unei decizii personale. Cu ajutorul a mai multe judecati am descoperit ca a convenit "chestiunii de gust". Forma propozitionala de judecata "Capsunile sunt bune" poate fi pusa in fata critici. Intrebat "Chiar crezi asta?" totdeauna imi va fi un punct in care voi considera ca este mai rezonabil sa spun "Capsunile imi plac putin,"-o judecata care este mai usor de accepta. Interesant

este faptul ca forma propozitionala este mai criticabila ptr unele cazuri de judecata decat ptr altele. Cat timp este inca posibil sa argumentezi ca conditia ptr acceptara unei judecate morale este, tipic o atitidine, gaim ca este foiaret ciuydat sa inlocuiesti o jusecata morala cu o declaratoe subiebtica. Nu outem inlocui "X este bun"cu "cel putin eu accept pe X", nu doar ca a doua judecata arata o retragere partiala din propunerea espruimate in prima,este digficil de a gasi un semns. Judecata estetica se pare ca priovine de undeva dintre extremele judecati morale si cea gustative. Forma propozitionalsa "Simfonia este ftumoasa"este stabile, darn u este atat de stabile ca a unrei judecati mprale. Intrebat daca este posibil sat ye retragi las "Am gasit-o cel pitun frumoasa", cu o fata intr-un fel pierduta, dar fara logica absurda.

In alte cuvine,forma propozitionala a judecatii preferinttei excessive poate fi mai mult sau mai putin stabile,depinzand de mama masi sa v ace va in gura de retardati mintali cu tot cu estetica mamei mamelor voastre de curve ordinare ce erau ele si voi lla randul vostru "daca capsunile vor fi bune vomn compare si noi cateva"o astfel de fraza are un anume trecut de intelegere si acceptare Au o calitate care le da o proprietate in plus fata de contextele neafirmarte, in absenta unui trecut prestabilit. Acreasta calitate este chestiune de grad (judecate morale poseda clar acesata calutate lsa un gtrad mai mare decat judecate estetice).

Considera termenii "afectivi": "miscare", "iritare", "plictiseala",etc. Acesti termemi nu sunt folositi correct de cineva im judecata estetica cada ii foloseste simplu ptr a conveni faptului ca el este miscat, iritat sau plictisit de ceva. Folosirea corecta a acestori termini presupune ca unul nu este indifferent la reactea celorla;lti. Daca spun ca un film a fost plictisitor, atunsi nu este un act de indiferenta ptr mine ca tu nu ai fost plictisit de el. Cred ca ar fi trebuit sa te plictisesti sit u de el: fie aiu esuat sa remarci ceva despre film, sau rasounsul tau nu este adecvat obiectului. Daca pe urma, ma intrebi de ce filmul a fost plictisitor, voi prsgatu un raspuns care sa-ti poate da un motiv (sin u doar o cauza_0ptr a reactioma intr-un fel similar. Este semnificativ sa spui ca nu este usor(in fata opozitieti): "Nu stiu devce a fost plictisitor, dar stiu cu siguranta ca a fost", cum ar fi sa spuio: " Nu stiu de ce am fost plictisit dar stiu cu siguranta ca am fost"-prime exprima ceva nai mult decat o simpla reactie inregistrata in a doua.

Acest element aditional in judecata estetica este dificil de definit. Kant a scris ca "judecata gustului este acceotata de toata lumea;si o persoana caredescrie ceva fromos insistaca toata lumea sa-si dea consimtamantul in acordul ca obiectul in discutie este atata de frumos ca-n descriere". Instinctul lui Kant a fost sunetul; dar a ales o expresie mult prea puternica ptr el. Nu este necesar ca cererile unuia in judecata sunetului sa fie atat de puternic incat sa gaseascao exprsie intr-un "ar fi trebuit"estetic. Am putea pune un punct mai putin puternic spunand ca atitudinea estetica este normative: asta este, implica sense ale propriei lor "corectitudini"sau oportunitatea obiectului. Desi sunt sigur este ceva ca proprietatea, ca normativitatea dorintei, sau atitudini,nu cred ca o pot defini cu precizie. Normativitatea merge cu o cautare ptr accord, dar o cautare ptr acceptare nbu merge ptr normativitate: poate caut acceptare din cauza ca simt ca este mai bine in nicest fel. O atitudine normativa cauta sa gaseasca acceptare in motiv,nu intr-un fel de shimbare convergenta a optiunii. Un om cu o atitudine normative, X simte ca ceilalti ar trebui sa recunoasca calitatile care ii plac si le admira la XC, sip e aceasta baza X ajunge sa se placa pe sine. Explicat in acesta felm, normativitatea este clar o chestiune de grad-unele atitudini o pot avea la un grad mai mare decat altele-si asta este explicatia ptr stabilitatea formei propozitionala in ambele, etica si estetica. Ptr o forma propozitionala sa poata fi folosita ca o masura de schgimbare si persuasivitate;este asociata

cu idea adevarului, si poate fi folosita ca intruchipare a sensului de “corectitudine” sau “optiune” care se gasesc intr-o dorinta normative.

Aceasta calitate normative a aprecierii estetice ne duce la o alta calitate similara a activitatii criticismului insusi: criticismul este o stiinta normativa. Dupa remarcarea functiei expressive a acestori termini ca “frumos”, “bine” si tot asa, Wittgenstein argumenteaza ca acesti termini nu au priminienta in judecata estetica decat de notiunae a ceea ce este correct si drept, ce se asorteaza,etc. Spunem ca bass-ul se misca prea mul, ca usa nu are imaltimea corecta, ca este impropriu sa pui un panou de stejar pe carpeta Aubusson; etc. Aceasta calitate normativa prevede intreaga lume a discursului critic.

Critici nu cauta sa stabileascacum raspund oamenii operelor de arta:ei incearca sa creeze un set de norme, in lumina carora unele reactii la operele de arta vor fi corete, altele nu. Critici individuali fac asta in feluri diferite. Este characteristic lui Leavis,de exempu, ca va critica un poem al “imitatiei” sau “chemare ptr “o reactie care implica cititorul intr-o anumita confuzie a gandului sau a sentimentului. Este posibil sa reactionezi pe deplin confuz la un astfel de poem. Reactia corecta in fata unui astfel de poem va fi , asadar, intruchiparea constientizarii critica a acestei confuzii a gandului; de aici inainte va fi imposibil sa savurezi poemul asa cum va cere el.

Nu propun sa analizez ceea ce este motivul ptr care sa te tii valid ptr altii. Aceasta este o problema a teoriei practice a motivului, si apartine eticii si esteticii. Deja ar trebui sa fie clar, ca un rezultat al activitatii normative a esteticii, conceptual “corectului”va sta in inima judecatii estetice. Sentimentele si reactiile noastre in fata artei va fi un rezultat la senzatiile noastre la ce este correct, si aceste senzatii vor permite ca tot ceea ce invatam din arta, si tot ceea ce asteptam sa gasim in ea.

Este mai bine ca sa nu consideram normativitatea ca o conditie necesara atitudinii estetice. Sunt cazuri primitive dar fundamentale a aprecieri care ar fi gresit sa o excludem din “estetica”, in ciuda proximitatii lor in preferinta normative a distractiei senzuale. Constient de nepotrivit sau gresit.Interesuk estetic, ca una din multe reactii ale noastre in fata oamenilor (dintre care moralitatea este sistematica) adduce si o senzatie de correct si une de gresit si o cautare a intelegeri rationale. Un om care este nemultumit in gustul Valpolicella este pur si simplu nemultumit, unde este un om nemultumit la vederea camerei vecinului sau, tipic, este

Cum este ca putem face aceasta cerere de intelegere? Binenteles, nu putem sa ne odihnim multumiti cu aceasta aditie a trasaturii normative ca gand era o extensie optica a analizei. Multi ar dorii sa arumenteze nu doar ca nu este speranta la ajugerea la o intelegere, dar si ca cererea este incridibil de irationala, ca si cererea similara in gust (senzatie).

Acordarea pe care o facem admitand normativitatea cu o conditie a atitudunii estetice, si se ridica intrebarea cum distingem estetica de moralitate. Doua linii de argumentare se sugereaza insusi. Prima ca se poate presupun ca idea de apreciere estetica, in privinta distractiei, implica contemplarea unui anumit obiect, sin u este directionata obiectului doar ca un membru al categoriei. In shimb aprecierea morala, este directionata essential la o proprietate, sau categorie, si aceasta trasatura adduce in tren proprietatea logica a universalitatii. Dar aceasta apropriere, familiara de la doctrina discutata in capitolul II, este neconcludenta. Ptr ca obiectul de interes estetic poate fi deseori un tip sau tipuri- cat sunt intr-o particulara senzatie-care impart multe proprietati logoce universale. Ar fi bine sa distingem atitudinea estetica de cea morala prin aratarea absentelor

sectiunilor din formular,si prezenta lor in scrisoare. Unom care are o atitudine morala este inclinat la anumite atitudini impotriva celor(fie el insusi sau alti)care isi incalca codul moral. Daca aceste atitudini sunt indreptate cate el insusi, atunci vor lua forma vinei, remuscarii, ura de sine si regretare. Daca sunt directionate altuia, atunci vor implica invinuirea, indignarea, renuntarea la bunavointa si aplicarea sanctiunilor. Aceasta proprietate a atitudini morale-cand o fac ei insusi sa o simta cand précis sunt cei mai ignoranti-este una dintre cele mai centrate trasaturi ale moralitati. Aceasta este diferenta in acceptarea unui principiu moral al acceptarii sau o judecata mai putin riguroasa. Acceptarea unui principiu moral are o anumita seriozitate: implica un anumit tip de supunere si respect ptr autoritatea codului moral.

Acum se poate ca nu toate acceptarile morale trebuie sa imlpice aceasta atitudine "putnitiva", si s-ar putea sa nu fie de ajutor sa definesti moralitatea in acesti termeni In sfarsit nu este un fact contingent ca o judecata morala trebuie sa fie acompaniata de astfel de atitudini, cum sunt acestea. Aceste reactii tebuie sa faca parte din fenomenul moralitatii in orice fel de vedere;nici o astfel de tresatura nu este implicate in judecata estetica. Aceasta parte a moralului depaseste esteticul(cerintele morale trebuie sa prevaleze, doar asta, in ciuda majoritati cererilor morale,raman rezidurile de vine si indignare cand sunt ignorate). Acei oameni deseori se apara impotriva invinovatirile nemultumirilor sale estetice, spunand "Este o chestiune de gust", amintindu-ne san u dam o definitie estetica intrebarii. Bineinteles, asta implica ca nu pot fi date motive pentru sau impotriva judecatii estetice, sau ca nu este un astfel de lucru cum ar fi sa accepti, sau sa schimbi opinia unuia pe baza gustului fiecaruia. Ptr atitudinea estetica sunt normative, chiar daca nu implica sanctiunele caracteristice moralitatii.

Acum este convenabil ca cineva sa ridice chestiunile legate de judecata estetica la statutul de supreme sau maxima importanta in viata sa. Un satfel de o mar fi indignat si nemultumit de prostul gust al celorlalti, si rusinat sau furios de propriile lipsuri. Dar un astfel de caz este o raritare: nun e da nici un drept sa spunem ca aceasta atitudine putnitiva este de asemenea o parte importanta a judecatii estetice. Din contra, un astfel de o mar fi deschis simplu ca unul care da o enfaza morala chestiunilor de preferinta estetica. Unul poate vedea cum a iesit aceasta; este de ne-negat (si,se poate,intr-un fel, necesar)ca un om cu gust educat va fi ghidat in preferintele sale de intuitia de lunga durata despre viata, si in acest caz este clar ca preferintele lui estetice vor fi un index a sentimentelor sale morale. Asa ca des(poate totdeuna)o neintelegere estetica intre doua personae face o diferenta morala genua. Si este un pas mic in condamnarea gustului altuia in contulvalorilor morale exprimate in el, ca fiind lapsuri in gust ca un sentiment moral in sine. Dar chiar si-ntr-un astfel de caz este gresit sa se sugereze ca condamnarea morala este bazata pe judecata estetica. Trebuie san e amintim ca un criteriu da baza al punctului de vedere moral sta la atitudinea unuiom in propriul sau comportament. In lipsa unui cod de acceptare un om inevitabil simte remuscare, poate in forma vinei sau remuscarii. Dar in cazul unei lipse de gust, un om nu poate simti aceste lucruri. "Obiectul intential" din judecata estetica se contrazice cu emotia morala. In timp ce un om se rusineaza cu lipsa lui de gust,nu simte remuscari. Sa spui ca simte remuscari se presupune ca regreta nu l;ipsurile in gustul sau la fel de mult ca efectele sale asupra altor oameni, ca unul care regreta facand parte la demolarea unei cladirii care era vast admirata. Un astfel de om simte regret din respect ptr alti oameni,ptr ca l-ea luat ceva ce le facea placere. Despre propria lipsa de gust nu poate simti decat regret sau rusine.

In lipsa atitudini putnitive, descoperim un contrast intre judecata estetica si cea morala. In interes estetic nu mai suntem preocupati de intarirea unui cod de conduita, dar mai degraba cu dezvoltarea unei particule capacitatii de distractie. Daca actionam la erezia estetica a altor oameni este din dorinta de a le educa gusturile. Educatia este tot cea ce putem spera rational; nimeni nu poate fi obligat de aspectele indignarii commune sa aprecieze ce il plictiseste pe el. Avem un sens in definirea aprecieri estetice care defineste ceva separate de ea, desi nu in totalitate independent, cererilor judecotii morale. Si in incercarea de a clarifica acest punct, este sa concepti distractia asa cum o luam.Dar exact aici discutia devine obscura; ce fel de distractie este implicate in aprecierea estetica? Raspunsul-aprecierea unui obiect ptr propriul bine-ridica mai maulte dificultatii decat rezolva. Ce este de a te bucura de, apreciere sau fiind interesat de ceva ptr propriul bine? Nu vom fi capabili sa descriem aprecierea estetica daca aceasta fraza “ptr propriul bine” ramane obscura. Teoria unicitatii lucrarilor de arta poate fi vazuta ca o incercare de a explica intelesul acestei fraze. Dar am descoperit ca lipsa din obscuritate précis la cel mai important punct, unde diferenta dintre judecata morala sic ea estetica trebuia tresa. Asa ca trebuie sa incercam o analiza independenta a intelesului expresiei “ptr propriul bine”. Doar atunci caracterizarea noastra a atitudinii estetice va fi completa.

Vom incerca sa clarificam notiunea considerand tipul de raspuns care este dat intrebarii “De ce esti interesat de asta?” . Se pare ca, daca cineva m-ar intreba de ce sunt interesat in ceea ce fac muncitorii afara, atunci, poate deduce din raspunsul meu, daca interesul meu este actiunea lor, ptr propriul lor bine, sau daca interesul mea merge dincolo de eea ce vad. De exemplu, pot raspunde ca ma intrebam ce faceau muncitorii- in acest caz concludem ca, cautam cunostinte din ceea ce am vazut, si ca interesul meu in ceea ce am vazut este bazat pe dorinta de cunoastere. Raspunsuri similare sunt: “Am vrut sa vad cati sunt de multi”, “Nu pot suporta zgomotul”, “Nu cred ca ar trebui sa munceasca la acest ceas din zi”, “Ma relexam sa vad alti oameni cum muncesc”, “Nu eram interesat”(o respingeri a intrebari), “Nu steam ca ma uit la ei”, etc.In toate aceste cazuri raspunsul reflecta o atitudine la actiunea muncitorilor care este fie cognitive(implicand un interes in cunoastere)sau fie parte a unei atitudini care merge dincolo de simpla dorinta de a se uita la ce se intampla(o dorinta ca zgomotul sa se opreasca, dorinta de relaxare, atitudinea normative exprimata in judecata ca nu ar trebui sa munceasca la ora asta). Dar acesta este un anumit fel de raspuns ptr “de ce”-intrebare care nu este astfel. Acesta este genul de raspuns in care, in schimb sa reflectezi la un interes in ceea ce s-ar putea sa vad,pur si simplu descriu ceea ce vad. De exemplu, pot spune “Din cauza ca muncitorulcare sta acolo arata foarte mare in lumina, si-si misca mana intr-un fel ciudat”. Din nou, daca sunt doar curios ptr ca vreau sa stiu de ce isi misca mana in acel fel, atunci interesul meu poate fi explicat in termenii dorintei de cunoastere: acesta este un viitor raspuns pe care l-as putea da ptr “de ce”-intrebare care nu este doar o descriere a ceea ce vad. Genul de raspuns ptr intrebare pe care doresc sa-l indic este raspunsul care consta in descrierea obiectuluide interes, unde descrierea nu este data din cauza ca doresc sa explice cum acest obiect este legat de alte dorinte sau interese pe care le am. Sunt date doar ca descrieri ale obiectului. Daca mi se cere sad au mai multe motive ptr interesul meu, ma refer la modul intekigent in care muncitorii sapa, sunetul abrupt al conversatiei lor in aerul amiezii,escrescentele lor, etc; toate aceste raspunsuri sugereaza ca interesul meu in aceasta scena, este un interes in propriul lor bine. O descriere mai aprofundata se poate indeparta de sablonul dat pana in present, incetand de a fi descrieri ai primelor trasaturi, si obtinand un character “estetic” distinctive. Ma pot referi la “atmosfera” scemei, “balanta” figure omenesti; ma pot referii la ceea ceva ca “picat”, “iernatic”, sau ce-ofi: descrierile sunt in continuare

raspunsuri cognitive pentru “de ce”-intrebare, si inca au forma descrierilor obiectului independent a oricarei relatii pe care o poate avea dorintele si interese viitoare.

un interes al meu. Dar acum servesc clarificarii propriei mele reactiila scena cu pricina si incep prin a arata , deasemenea un element pe care in aprecierea mea as vrea sa-l descriu ca fiind “estetic”.

Acum se poate pune intrebarea cat de departe poate se poate merge incat problema sa satisfaca . pentru ca este neclara situatia afirmata, vom analiza notiunea de interes pt un obiect, avand in vedere insasi natura sa , ca pe interesul pentru care intrebarea “De ce?” are un anumit raspuns. Cineva poate in continuare sa puna intrebarea la care am tot incercat sa gasim raspuns, si anume “De ce ne intereseaza intrebarile care necesita intrebari “de ce” pentru a-si gasi raspuns?” Cu toate acestea daca exista o baza de interes pentru faptul ca se relationeaza anumitor motive existente va trebui sa efectuam o cercetare mai profunda. Motivul de baza nuu trebuie sa se identifice cu notiunea de dorinta. Desi la inceput pare plauzibil sa spui ca interesul siesi, dintr-o scena, poate fi explicat integral in termeni tributari ideii de dorinta pentru a o putea observa; pot fi multiple motive pentru care o astfel de “dorinta” exista. Pot sa-mi doresc sa privesc un billet negru pentru ca nu-mi oboseste ochii sau pentru ca am impresia ca se ascunde cineva in el. Daca i se gaseste replica acestei propozitii, ce-am vrut eu sa zic ,dorinta de a ma reintoarce cu fata la billet pentru nici un alt motiv, repunandu-ne in pozitia initiala. Oare ce inseamna sintagma: “pentru nici un alt motiv”?

Poate fi sugerat, fara nici o problema , ca exista o cale pentru a elucida notiunea de “interersul intr-un lucru ,de dragul lui” in termini de dorinta. Pentru ca se poate spune ca fiercare dorinta este o dorinta pentru ceva, si ca in timp ce multe dintre dorintele noastre angajeaza o relatie bipartite, adica ne dorim ceva pentru altceva, aceasta nu inseamna ca natura generala a dorintelor este aceasta. In cele din urma putem vorbi de obiecte pe care ni le dorim pur si simplu “de dragul lor” si “nu pentru un motiv neaparat necesar”. Si daca suntem inrebati in ce consta distinctia dintre dorinta ca fapt si dorinta ca finit, am avea, cel mai probabil as fi facut recurs la teoria Thomista conform careia prima spre deosebire de a doua, este incheiata: daca exista ceva pentru care imi doresc ceva ,spre exemplu bani, atunci se reliefeaza mai mult dorinta pentru bani care-mi va asigura acel second lucru. In timp ce mi-as dorit bani doar de dragul lor sa-I am, atunnci dorinta e “infinita”: nu exista cantitate suficienta care sa-mi satisfaca dorinta, chiar daca dorinta mea isi poate reduce din intensitate o data cu achizitionarea vreunei sume ceva mai consistente. Astfel pentru a spune ca suntem interesati de un lucru si ca suntem interesati doar de dragul de a-l avea este simplu trebuie doar sa-l observi, doar sa-l doresti.

Sunt anumite consideratii care ne-ar putea convinge ca “dorinta doar de dragul unui lucru”nu este problematica pe care ar trebui sa o luam in calcul. Noi asociem dorintele nu numai fiintelor umane, ci si animalelor,dar animalelor nu le atribuim dorinte pentru lucruri doar de dragul lor, si pentru nici un alt motiv aceasta e doar o apreciere estetica nefiind cu putinta animalelor. Sunt motive care sa sustina aceasta:multe din dorintele animalelor atribuite de noi stau sub semnul apetitului. Atribuim animalelor apetituri generale pentru potolirea dorintelor in general- pofta pentru mancare, adapost, protectie, siguranta si asa mai departe-si oricare alta dorinta a animalelor pe care o au pentru obiecte in particular le atribuim acelor dispozitii, in baza carora nimalele au un “raspuns” . dorinta unui leu de a-si procura o caprioara este acea parte din apetitul lui pentru mancare si asa mai departe. In contradictie cu aceste tipuri de apetit, pofta sta acel tip de curiozitate care poate exista in absenta lor,dorinta pentru cunoasterea care este necesara “procurarii” hranei sau

a oricarui alt lucru in viitor. Chiar si atunci cand nu este chiar onest sa vorbesti despre pofta care guverneaza dorinta animalelor- nu vorbim despre apetitul care guverneaza dorinta de supravietuire in fata pericolului- este sigur vorba despre o structura a apetitului comuna pentru dorinte in general. Scopul senzatiei de foame este sa satisfaca nevoia de a se hrani, frica constringe senzatia de libertate astfel scopul ei este de a "asigura" aceasta libertate s. a. m. d. Cu alte cuvinte suntem capabili sa analizam "scopurile" diferitelor dorinte ale animalelor in concepte de tip utilitar. Acele cazuri mai complexe.

Atunci de ce ni se pare ciudata situatia in care suntem pusi sa admitem ca animalele isi "implinesc" poftele doar de dragul lor, de dragul ideei de a fi implinite? Cred ca nu putem vedea aceste motivatii ale animalelor in nici un alt fel decat acela de a servi unui scop pur util. dorinta pentru mancare,pentru siguranta,a nu fi in pericol, nu sunt valorificate doar de dragul lor. Sintagma" doar de dragul de fi…" pare sa serveasca functiei adaugate conform careia sfarsitul unei actiuni este efectuat. Unul nu satisface foamea in virtutea unei conceptii conform careia potolirea foamei ofera satisfactie. Astfel intrebarea: "De ce este dorit ca foamea sa fie satisfacuta?" are in general un raspuns neinteresant. Raspunsul "Pentru a supravietui" se refera simplula nevoia din care impulsul vine, in timp ce un raspuns corect pentru intrebarea "de ce"ar trebui sa conste in elaborarea unui obiect intentional al dorintei: ar trebui sad ea descrierea conform careia atunci cand un lucru este dorit el trebuie sa sfarseasca prin darea unui motiv pentru dorinta si nu doar prin asertarea unei cause (mori daca nu mananci). Dorinta pentru mancare nu are nici un motiv in acest sens, in timp ce daca iti doresti ceva doar "de dragul…" este o descriere conform careia obiewctul poate fi dorit. Cu alte cuvinte trebuie sa facem diferenta intre cazul de a dori ceva cand nu exista nici un motiv pentru care sa-l doresti, bineinteles spunem aceasta bazandu-ne pe conceptia ca lucrurile in cauza sunt dorite.

Daca nu facem distinctiaprecizata ne vom afla in pozitia interpretariiunei curioase teorii conform careia exista o nevoie estetica care subliniaza interesul nostrum pentru arta. Exista un apetit de baza pe care-l satisfacem cand ne uitam la poze(cand "consumam" imagine), cu conditia neimplicarii vreunei cause. Daca aceasta teorie este absurda atunci e in intregime esueaza in conditiile in care imaginea nu este consumata doar de dragul ei si in conditiile neexistentei vreunui alt motiv pentru care "consumul" sa fie efectuat. Ne aflam pe teren comun cand spunem ca o imagine nu o poate substitui pe alta spunand ca "Si aceasta merge(adica e la fel de "buna")" , pentru ca nu avem descrierea faptului facerii la fel de bine a unui lucru. Dorinta de a vedea "Crucificarea" lui Mantegna nu poate fi satisfacuta de vederea unei alte lucrari, cum ar fi " La Liseusse". Pentru a avea sens idea interesului estetic vom efectua stipularea "obiectului"fecarui tip de apetit. Dar in acest caz termenul de "apetit" va fi in intregime redundant.

Ar trebui sa fie clar pana acum faptul ca distinctia intre interesul pentru imagine doar de dragul ei si apetit de tipul animalelor , este aceea ca interesul mai sus precizt implica gandirea. Putem generalize acest rezultat: interesul pentru imagine doar de dragul ei este diferit de dorinta pentru ca primul in mod essential implica facultati superioare, attribute clare ale gandirii. O vaca care care ar stationa in fata unu peisaj(cu sau fara curiozitate)face ceva mai putin decat un om care il contempla la modul dezinteresat si fara nici un motiv. Omul se gandeste la peisaj,, si in acelasi timp se gandeste la nivel perceptional: se gandeste la ce vede. Deci putem defini interesul pentru "obiectul" X de dragul lui ca o dorinta in a-l vedea,auzi sau in cele in urma experimenta intru totul pe X, acolo unde nu exista nici un motiv pentru aceasta dorinta,este dezinteresata si unde este

acompaniata de gandire care sa-l vizeze pe X. aceasta definitie nu este perfecta. Ar trebui sa excludem acele cazuri unde gandirea la X si experierea lui Xnu sunt "adunate" intr-o relatie corecta(atunci cand nu stie ca se uita la X, dar se gandeste la el). Oricum astfel de cazuri au sfera de intelegere mult mai mare , chiar daca dorinta in continuare il vizeaza pe X ea ar trebui sa se fundamenteze pe gandirea la X.

Aceasta definitie explica, cu succes, aplicabilitatea sensului particular a intrebarilor"de ce". Pentru expresia gandirii la un obiect trebuie implicate descrierea obiectului. Daca eu sunt interesat de X doar de dragul de a fi interesat,de dragul lui, am sa raspund la intrebarea "De ce esti interesat de X?" cu expresia gandirii care aduce in fata interesul continuu- cu alte cuvinte, am sa raspund cu descrierea luiX.

Poate fi pusa intrebarea "cum este un interes de acest gen?". in acest stadiu cea mai buna cale in a replica la o astfel de intrebare este prin exemple. In acelasi sens am spus tot ce era de spus.

Am oferit o descriere a dorintelor si a gandurilor ce implica interesul pentru estetica. Putem atenta la urmarea procedurilor lui Wittgenstein, putem a ne referi la formele ptimitive de placere catre estetica cum ar fi: placerea copilului pentru povesti si imagini, interesul societatii primitive in fictiune. Recentul permite mai degraba sa formam o imagine clara intr-un mod mai bine definit diferenta dintre placerile esteticii si alte comportamente - cum ar fi curiozitatea. Totodata ofera un anume continut comparatiei lui Sartre intre placerea pentru estetica si incantatia magica a acesteia. Tribul ce asculta grairii unui mesager, despre un eveniment intamplat intr-un sat din apropiere, sunt purtati de o dorinta spre cunoastere. Sunt nerebdatori ca mesagerul sa isi termine povestirea si numai atunci reactiile lor exprima ce au inteles din aceasta. Punerea in contrast a acestei situatii cu o situatie in care un trib este adunat pentrua asculta o legenda: acum reactiile cele mai importante acompaniaza practic in acelasi timp in care povestea este spusa. Zambesc cu placere; sunt toti pasionati de aceasta. Impresiile formate variaza in concordanta cu tema povestirii. Ei plang la ce e trist si se bucura la ce e incantator. E ca si cum povestea ar fi in prezenta si plina intamplare: aceasta nu mai puncteaza dincolo de ea insasi ca ceva absent, ce reiasa ca fiind obiect de interes. Tribul poate da nastere dorintei de a se alatura evenimentelor povestirii , iar aceasta dorinta poate fi manifestata prin dansuri rituale sau alta redare scenica a evenimentelor.

Incantatia magica – convocarea puternica a unui lucru prin ritual – e o activitate in care imaginatia alaturi de credinta se imbina intr-o armonie incandescenta. Partial am putea dori a spune despre aceasta ratiune ca nu este o manifestare a interesului estetic: gandirea si credintanu sunt suficient de autonome. Mai mult de atat, spre deosebire de influenta esteticii, este foarte des lansata cu un scop: de a spori puterea, de a ridica sau chema mortii. Dar putem cu folos a compara creatia si intelegerea formelor artistice cu incantatia; e ca si cum desi elementul credintei (ce duce la iluzia unei functii practice) a fost a fost rafinat mai departe în interesul esteticului, lasand reziduuri cum ar fi gand sau sentiment si luand forma descrierii cuvenite ca interes intr-o activitate pentru propria-i bunastare solitara.

Collingwood a criticat „Arta Magica" din cauza aspectului de intentie a acesteia: pentru a aprecia pe aceasta asa cu este si destinata nu trebuie apreciere din punct de vedere estetic. In aceasta afirmatie a avut dreptate doar partial. Aprecierea artei magice este o problema confuza, in care credinta si placerea sunt de un mixt, una în care credința și bucuria sunt inextricabil amestecate, de

o calificate de altă parte, pentru ca placerea este serios accentuata şi convingerea doar parțial acesteia. Collingwood a criticat de asemenea ceea ce el numea „Arta de amuzament",arta ce e pur menita pentru a distra, cu orice pret. Un interes in asemenea arta, Collingwood considera, implica interes in aceasta doar ca mijloace de a exprima, starni amuzamentul, nu pentru propriu-i bine.

Dar aceasta vedere a lui Collingwood ce implica o interesanta conluzie eronata, caracteristic fiind scrierea multa asupra esteticii in tradieteia kantiana. In circumstantele cele corecte, amuzamentul poate forma o anume parte dintr-o reactie estetica.

Elementul normativitatii duce, desigur, lipsa in general din amuzament, dar trasaturile caracteristice de apreciere ramase – cel putin atat cat le-am numit pana acum – ar putea fi prezente. Amuzamentul nu este doar o specie de placere ci este si fondat pe ideea obiectivului acesteia. Exceptand cazurile mai sofisticate in care cineva este amuzat cu gandul la o chestiune anume(real sau imaginar), amuzamentul este de asemenea un raspuns al unei situatii observate. In amuzament, drept urmare, perceptia unui individ a unui obiect exista in conjuctura cu un gand sau idee. Astfel am putea descrie amuzamentul ca un mod de atentie asupra unui obiectiv pentru binele acesteia. Precum alte actiuni oarecare amuzamentul constituie aprecierea obiectivului sau. Prin urmare nu poate fi adevarat ca un interes in ceea ce ofera ce este amuzant despre un obiect este interes in acel obiect de dragul amuzamentului. Amuzamentul este un caz central si important de interes pentru un anume obiect ca ceea ce este. Asa putem spune in general ca este adevarat si raspunsul esteticii: in particular, de catre emotiile fondate cu ajutorul perceptiei imaginative care putem sa-l descriem in ultimul capitol. Cu alte cuvinte, citand Croce si Collingwood, estetica simpatiei nu ne aduce la eteronomia interesului estetic.

Amuzamentul ne ofera, de fapt, o imagine a unui anume gen de placere care este implicat in formele primitive ale aprecierii esteticie. Putem pune in contrast placerea unui copil asupra unei fotografii ce contine o fata hazlie fata de interesul afisat fata de o fotografie a bunicii acestuia (oferit ca raspuns la intrebarea: „Cum arata bunica?"). In primul caz prezentat copilul va intreba in principiu a cui este fotografia, sau daca oricine altcineva mai arata asa. Daca remarca "Acesta este Jonny" (fratele lui mai mic) va fi luata ca o exprimare a unei reactii particulare asupra acelei fotografii ci nu o credere in stadiul reprezentational. In cel de-al dolea caz observam ca este diferit in aceste privinte; va invoca mai departe aparenta ca, odata ce curiozitatea a fost satisfacuta, interesele fata de acea fotografie vor apune. Sau daca nu vor apune (deoarece exista copii care vor opri mai mult la fotografiile cu rude decedate si le vor studia la nesfarsit) atunci incepem sa descriem interesul diferit: copilul a ajuns sa vada ceva frumos sau impresionant in fotografie.

Inainte de a dezvolta acest punct mai departe trebuie sa ne intoarcem asupra problemei cu care acest capitol a inceput. Inca trebuie sa explicam motivul din care acest capitol a fost inceput. Inca trebuie sa explicam sensul de judecare ale frumosului si judecatile din care in termenii specifici teoriei de a aprecia care am afisat-opana acum. Problematica despre judecati ale frumosului a fost, cu aspritate, aceasta: daca am explica aceste judecati ca expresii ale „afirmarii esteticii" ca expresii al unei atitudini-pro cu structura indicata mai sus, trebuie totodata sa explicam de ce sunt atatea judecati diferite luand intr-un mod pur ca angajament, termenii estetici. De exemplu, noi nu gandim despre noi insine ca fiind capabili sa inlocuim „elegant" pentru "frumos" in toate manifestarile acestuia, fara de a avea pierderi considerabile a insemnatatii. In invatarea sensurilor cuvintelor cum ar fi "elegant", "frumos", "potrivit" si asa mai departe, aflam ca nu orice denota elegant, denota si potrivit , frumos, ales sau nemaipomenit. Acesti termini au conotatii

distincte – ne place sa le aplicam in situatii diferite, si o persoana care a slavit elegant mai presus de toate ar arata un “gust” diferit fata de altcineva care are de apreciat numai “frumusete”. Dar a avea gusturi diferite fata de cineva este sa apreciezi apreciezi diferite obiecte. Ar parea, atunci, ca termenii cum ar fi “elegant” si “frumos” se refera la proprietati distincteve ale lucrurilor. Teoria cum ca acesti termini sunt cuveniti cu intelesuri separate din acele cateva elemente dintr-un stil anume de raspunsuri, cum I. A. Ricard a presupus, e in mod sigur implauzibil. De indata ce ar pute face o comparatie cu conceptele in etica. Un om pate fi slavit din punct de vedere moral pentru onestitatea sa, curajul sau binevointa sa. Drept rezultat termini cum ar fi “onestitate” ar putea deveni o parte din vocabularul aprecierii morale, si ar putea, de aceea, parand a fi folosit tip standard pentru exprimarea atitudinii morale. Oarecum, principal folosire este, de fapt, in descrierea caracterului uman; atitudinile sunt doar transmise prin folosinta lor, drept cauza asocierii conversationale.

Dar, de fapt, exista o alta cale in privinta folosirii termenilor esteticii pure care au mai mult rol de a mentine cursul investigatiilor noastre. Este posibil, cum a remarcat Wittgenstein, ca acesti termeni sa fie retinuti ca interjectii. Daca se dovedeste a fi veridic, atunci transformarea lor in adjective se cuvine a fi acompaniate de un intele nondescriptiv: prin cunoasterea folosintei lor ca interjectii am trebui in acelasi timp sa invatam cum stapanim forma lor adjectivala. Dar, datorita acestei forme propozitionale, adjectivele estetice detin o sugestie a descrierii veritabile. Mai mult de atat, priceperea oricarui termen este legat de un set distincte de obiecte, chiar daca este perceputa ca o expresie a aprecierii estetice. Prin urmare fiecare termen va forma un mediu separate unde ar putea fi aplicat asa cum trebuie, si din acest mediu anumite clase de obiecte in mod natural vor fi excluse. Muzica stridenta nu va fi elegant, tragediile nu vor fi nostime, poezia umoristica nu va fi sublime. Un termen ca “elegant” ar putea fi gandit in contextul reactiilor esteticii fata de vestimentatie, stil, dovezi matematice, exemple care in general pare sa se puna problema unei exploatari pe masura a regulilor. Termenul de “simpatic” ar putea fi gandit in alt context, sa spunem, acela al aprecierii fetelor, a gesturilor, a tipurilor de character, exemple de lucruri ce pot fi iubite sau admirate. Termenul “ales” este gandit in contextul aprecierii estetice a unui rafinat si subtil exercitiu de indemanare sau buna prelucrare, cum ar fi in sculptura ornamental sau baletul clasic.

Cu alte cuvinte, nu este necesar sa presupui ca un termen cum ar fi “elegant” are inteles descriptiv, chiar daca indica ca aprecierea vorbitorului fata de un obiect este directionat catre trasaturi a unui anume mod general dar specificabil. Folosirea termenului “elegant” nu ne spune care din aceste caracteristici se gasesc. Daca este pusa intrebarea de ce avem acesti termini separati ai esteticii stabilite, atunci poate fi spus ca aprecierea estetica, de-n data ce implica ideea de gand “liber” fata de al sau obiect, va avea un character diferit de-n data ce obiectele difera. Aprecierea mea la ce e tragic este o “experienta” chiar diferita in comparative cu aprecierea mea asupra comediei, si aprecierea mea asupra chestiilor rafinate si civilizate este un simt cu totul diferit de aprecierea mea asupra a ce e violent si distructiv. Fiecare obiect de apreciat va fi pus in relatie prin aria lui bine stabilita a experientei reale, si asta ne va determina raspunsurile asupra insasi. Ne trebuie un vocabular flexibil al aprecierii estetice, asadar dacar ar fi sa indicam calea in care am aprecia orice obiect oferit. Intr-un anume mod Richards a avut dreptate in a spune ca vocabularul complex al termenilor estetici reflecta “organizarea propriilor noastre sentimente”. Caracterul aprecierii estetice va fi in intregime dictat de catre propriul sau obiect: in ceea ce priveste aprecierea e o stare reflexiva a mintii, in care crediinta si actiunile sunt in mare masura suspendate. In tentativa de a clarifica gandurile si sentimentele noastre fata de arta ne dam seama ca este necesar de a apela

la anumiti termeni care de asemenea clasifica elementele experientei estetice in diferite forme, termeni ca “frumos” si “sublim”, care au fost concepute intr-un mod traditional, pentru a marca o diviziune fundamentala in interes estetic.

Aceasta ne aduce in fata problemei de caracteristici. Observam ca majoritatea termenilor folositi in descrierea estetica sunt folositi extrem de neglijent: intr-adevar asta este de asteptat. Pentru a afisa o descriere estetica incercam a indica cum un obiect ar trebui sa fie apreciat. Pentru aceasta avem nevoie de un vocabular in extindere si intr-o oarecare masura metaforic. Deseori ne dorim a descrie ce anume ne mentine interesul la un obiect, fara a face referinta la ganduri si sentimente imaginare in care care le gasim intrupate in acesta. Astfel vorbim despre acel obiect cum ca ar fi placut, satisfacator, linistitor…. Treptat, acesti termeni vor fi extinsi pentru a include termeni ce denota caracteristici formale, cum ar fi ”echilibrat”, “controlat”, “armonios”, “unificat”, “intreg”. Nu este sigur daca acestea sunt metafore sau descrieri la propriu, si nu are o importanta atat de mare care dintre ele sunt; deoarece rolul lor este doar de a indica cum este posibil sa gasesti in acfel obiect tipul de satisfactie caracteristic bucuriei estetice. Ele asteapta a fi imputernicite de mai multe descrieri detaliate pe care nu am fi capabili sa le formulam. In multe cazuri - in special ale acelora de muzica sau arhitectura – descrierile tenice si detaliate sunt singurele lucruri interesante pentru a fi spuse. Folosim acesti termeni “formali” pentru a orienta atentia cuiva spre caracteristicile satisfacatoare ale obiectului estetic. Este ceva greu de descris in legatura cu capacitatea unui obiect de a ne satisface in acest fel, si vocabularul, vag dar in extindere, termenilor formali este pur si simplu o indicatie al acestei circumstante.

In concluzie, sa ne intoarcem la discutia de atitudine a esteticii unde a fost intrerupta. Am caracterizat aceasta atitudine prin exprimarea a trei conditii: (I) atitudinea estetica tinteste felul de a te bucura (si satisfactia) de acel obiect; (II) implica o amumita atentie spre acel obiect „pentru al sau bine”; (III) este normativ, implicand senzatie de ceea ce este bine sau adecvat. Dar se pare ca am evitat mult-cercetatul si senzual aspect al aprecierii estetice. Filosofii care si-au dorit a relevea aceasta calitate senzuala au avut tendiinta de a forta arta picturii si a muzicii, unde ceea ce e incantator sunt sunetul sau aspectul acelui ceva. Dar a pune baza teoriei cuiva asupra interesul estetic doar pe aceste cazuri este de a risca sa se ajunga la o absurditate a aprecierii literaturii. Intr-adevar orice tentativa de a „defini” aprecierea estetica in termeni senzoriali vor da gres in a explica artele poeziei si narativului. Daca exista ceva in mod senzorial inerent in aprecierea estetica, atunci aceasta ar trebui sa rezulte din conditia deja data – conditii care prin nici un mijloc nu exclude literatura din sfera interesului estetic. Nu este ceva ce ne-am putea asuma inca de la inceput. In capitolul douasprezece voi incerca sa arat ca aprecierea noastra in literatura trebuie sa fie bazata pe anumite experinte perceptuale ,si asta,in acest sens,are in parte origine sensuala. Dar aceasta este o concluzie ce rezulta din perceptia noastra de atitudine estetica impreuna cu anumite presupuneri despre natura literaturii: elementul senzorial nu poate fi atins mai direct de atat.

Pe de alta parte, gasim ca, cel putin in cazul artelor vizuale, analiza oferita duce imediat la o conexiune cu experienta perceptuala, si, drept urmare, explica in parte de ce legatura esteticului si senzualului a parut asa des inevitabil. Manifestarea principala a interesului estetic este concentrare asupra unui obiect, din care, odata ce nu poate duce peste obiect intr-o maniera atat practica cat si teoretica a judecatii, trebuie a fi pusa la punct in perceperea obiectului in sine. Pentru a lua un exemplu: As putea admira caracterul lui Marcus Aurelius, si ca rezultat sa fiu multumit cand intampin bustul sau intr-o primarie italiana. Incep a privi la bust si a studia caracteristicile fetei

imparatului, gandindu-ma la caracterul ce odata le insufletea. Ar fiun moment cand mi-ar sta in natura sa spun ca interesul meu fata de de bust a devenit estetic, acel punct de vedere, cu alte cuvinte, cand nobilitatea caracterului devine parte a aparentei acelui bust. Bustul capata un aspect nobil, si atentia mea inceteaza a rataci dincolo de ceea ce vad asupra gandurilor care sunt inspirate de aceasta, dar ajunge la stabilitate in perceptia insasi. Admiratia mea fata de Aurelius a devenit o parte din dorinta proprie de a privi in special acest lucru, in aceea obiectul amiratiei mele este acum exemplificat la aparitia bustului.

Dar putem observa indata ca conditiile noastre duc nu doar la o legatura cu sens, in cazul acesta, dar de asemenea la o conexiune generala cu imaginatia. In aprecierea estetica am pute spune ca perceptia unui obiect este pus in relatie cu un gand despre acel obiect. Dar am descoperit mai devreme ca este posibil ca gandul unor obiecte absente sa fie adus intr-o relatie directa si inseparabila cu o anumita perceptie: aceasta este una din activitatile principale ale imaginatiei. Pare o consecinta naturala, asadar, ca o atitudine estetica fata de obiectul prezent va duce la ganduri si emotii caracteristice imaginatiei. Imaginatia este pur si simplu un fel de a gandi asupra, si urmarind, asupra unui lucru prezent (gindindu-te la el, sau percepandu-l, in conditiile a ceva absent). In aprecierea esteticului, am putea spune, ca obiectul serveste ca un punct de focalizare pe baza caruia multe ganduri si sentimente sunt aduse pentru a fi purtate. Valoarea imaginatiei noastre ne permite sa vedem cum am putea evita pragmatica sofismica al asociationismului, care un idealism a descriso ca „incercarea de a explica conexiuni generale ale continutului de conjunctia sansei anumitor experiente". In vederea ca noi sa putem a da un sens sugestiei ca gandurile si sentimentele care sunt starnite de arta ar putea, totusi, sa devina parte din experienta acesteia. Ele se includ ca un element inalienabil in experienta insasi, si il transforma fara a-l indeparta de obiectul original al acestuia. Nu este nevoie de a face recurs la ideea vaga de „fuziune" pentru a explica acest fapt.

Elementul estetic in aprecierea literaturii este pe departe mai usor de constatat. Este discutabil, cu atat mai putin, ca trebuie sa fie un element estetic: pentru interesul meu intr-o lucrare de literatura este prin nici un mijlc un interes pentru aceasta fraza: nu poate, asadar, a fi un interes in ceea ce poezia sau nuvela „spune". Dar sunt probleme chiar si in aceasta concluzie relativ inofensiva, cum capitolul douasprezece va arata. Dificultatea este ca conditiile noastre pentru atitudinea estetica nu sugereaza ca este vreo cale anume in care aprecierea trebuie sa fie senzoriala: ele nu sugereaza, de exemplu, ca obiectul interesului estetic trebuie sa fie sunetul , aspectul vizual, gustul sau mirosul a ceva. Fireste, in cazul in care acestea implica ceva atat de puternic ca si cum ar fi deschise unei obiectii puternice. Pentru aceasta se pare ca numai simturile auzului si al vederii „ar putea" fi implicate in aprecierea estetica; drept urmare nu este pur si simplu faptul de a exista simturi ce le echipeaza pentru acest rol. Hegel a contrazis ca simturile gustului si al mirosului nu pot intrupa destul de suficient ca intelectul sa fie implicat in aprecierea artei. In aceasta el cita pe Aquinas care a contrazis prin faptul ca nu putem vorbi despre gusturi si mirosuri frumoase, odata ce perceptia a frumosului, fiind contemplativa, este asociata doar cu simturile mai mult cognitive, si anume vazul si auzul. Straniul vocabularului bordo-iubitor, si simfonia mirosurilor lui Des Esseintes',ne- ar putea determina fata de acest punct. Cu siguranta, atunci cand placerile simturilor a mai mult cognitivului se apropie de nivelul purului senzorial caracteristic al gustului si al mirosului avem tendinta de a le baga de seama ca ne mai fiind estetice – de exemplu, nu ne gandim la dorinta pentru muzica de fundal intr-un restaurant ca un impuls estetic. Este extrem de interesant daca partea importanta a interesului estetic – implicarea imaginativa care propria valoare principala – ar trebui sa fie fie absent sau atenuat in cazul gustului sau mirosului. Dar este dificil a oferi o

explicatie satisfacatoare in de ce este in felul acesta. O explicatie ar fi pur si simplu ca placerile gustului si al mirosului implica consumul, si nici macar contemplatia, unui anume obiect. Dar aceasta nu este singura cestiune ce trebuie spusa. Exista un sens in care impresia vazului si auzului sunt mai „structurate" decat ale gustului si al mirosului: suntem capabili sa discernem un numar enorm de caracteristici ale unui obiect in baza impresiei doar vizuale sau auditive al acestuia. Drept rezultat, impresiile vizuale si auditive au caracterul de a fi „imprastiat" peste „campi". Gustul si mirosul, in orice caz, nu propaga mai departe de ele insasi: pentru a recunoaste gustul la ceva reprezinta a recunoaste doar o caracteristica a acesteia. Astfel gusturile si mirosurile sunt intr-un mod neobisnuit mult mai evocative decat privirile si sunetele: ele transmit atat de putin in ele insasi decat in tentativa de a atasa semnificatie acestora una dintre acestea trebuie sa importe o amintire a imprejurarilor acestora.

(cf. Proust's *madeleine)*

In descrierea unei notiuni ce apartien experientei estetice care ofera un loc clar si central imaginatiei ne-am furnizat de fapt noua insine o baza filosofica din care putem sa exploram valoarea si natura artei. Si prin care permitand un asemenea loc central imaginatiei si a gnadului suntem capabili de a developa o vedere a esteticii din care armonizeaza mai mult aproape cu interiorul cu care filosofii din traditia Idealista, de la Kant la Collingwood, au realizat. De fapt, teoria ce se pare ca a luat nastere datorita premizei empiriste din care noi am inceput este izbitor de smiliara cu acea a lui Kant, care a rezumat pozitia lui dupa cum urmeaza:

(1)Frumosul suplineste *imediat*...(2) Multumeste *aparte fata de toate interesele*...(3) Libertatea imaginatiei(consecventa a noastra facultate in respect fata de propria-i sensibilitate) este, in estimarea a ceea ce este frumos, reprezentat in acord cu cionformitatea intelegerii la lege...(4) Principiul subiectiv al estimatului al frumosului este reprezentat ca *universal*, fiind valid pentru orice om, dar atat de incognizabil din punct de vedere reprezentativ sensurilor al oricarui concept...[17]

(1) corespunde cu doua din caracteristicile descrise de noi: placerea fata de un anume obiect, si legatura cu experienta senzoriala; (2) corepunde cu analiza facuta de noi a frazei „spre propriului bine"; si (4) catre conditia normativitatii. Acum nu mai este inatural a lua in considerare conditia a treia lui Kant reflectand caracteristicile interesului estetic care noi l-am adus sub invaluirea imaginatiei. Imaginatia, pentru Kant, reprezinta o facultate ca fiind libera (ca independenta de a crede), si inca in acelasi timp atasat de legile intelegerii (ca rationamentul). Dar pentru a stabili acest punct ne-ar conduce pe taramurile ivataturilor Kantiene: cel putin analogia se gaseste acolo.

PARTEA A III-A

EXPERIENTA ARTEI

CAPITOLUL XI

IDENTITATEA ARTEI

In ultimul capitol am oferit anumite conditii pentru comportamentul estetic. Poate fi intrebat, sunt aceste conditii necesare, impreuna suficiente, pentru comportamentul esteticului? Si s-ar putea sa fie minunat cum am putea raspunde la asemenea intrebare. Am putea probabil spune ca prezenta tuturor caracteristicilor este necesara si suficienta pentru un comportament ca fiind un exemplu central al interesului estetic; sau ca alternativa, am putea spune ca nici una din conditii este necesara din punct de vedere individual dar fiind impreuna sunt suficiente. Finalmente, am putea sugera ca aceste caracteristici sa fie tratate pur si simplu ca criterii, in sensul lui Wittgenstein, al comportamentului estetic, si sa lase intrebarea necesarelor si ale suficientelor conditii a fi stabilite atunci cand nevoia s-ar ivi. Limbajul nostru ne permite sa fim liberi de a alege in ciuda oricarui tip de formulare de care am avea nevoie: dar asta nu inseamna ca alegerea noastre in aceste conditii – sau „criterii" – cunt arbitrarii. Aici trebuie a ne reaminti de un punct ce a fost facut in trecerea catre Capitolul Do: nu este un concept articulat cu totul a esteticului in limbajul obisnuit. Singurul criteriu de succes al filosofului este ca analiza acestuia ar trebui sa conformeze oarecare „intuitii" mai fragile, si ca ar trebui sa permita acestuia de a avea sens in a noastra experienta in ale artelor. Ne putem reasigura ca analiza noastra raspunde destul de bine intuitiilor de baza de la care am inceput. Ne permite in a explica de ce ar trebui sa avem un vocabular diversificat dar stabil al estimarii esteticie, si de ce ar trebui sa fie o activitate in „descrierea" estetica asociata cu acesta. Aceasta prezinta o distinctie clara intre atitudinile estetice si practice si ne permite sa vedem cum estetica este de asemenea distincta, si oarecum intim relationala, de moral. Intr-un final caracterizeaza aprecierea estetica ca o activitate rationala, fondata pe gand, si caderea ce se afla in vecinatatea motivului practic. Prin urmare ce noi putem incepe a explica privilegiul si pozitia inlocuibila a acestuia in experienta umana.

Oarecum, ramane de vazut daca teoria noastra poate fi aplicata pe acel domeniu al interesului estetic din care intotdeauna s-a dovedit a fi neinteligibil filosofiei empirice a mintii – aprecierea artei. Cum putem explica intaietatea artei in experienta esteticului? Acestei intrebari trebuie sa i se dea raspuns de catre orice teorie ce pare ca ar indica-o in mod implicit, cum teoria noastra ar indica in mod implicit, ca este doar un adevar contingent pe care obiectele capitale ale interesului estetic sunt lucrari de arta. Vederea opusa este cu siguranta mai atractiva. A fost dezbatut pe nenumerate variante ca arta si numai arta reprezinta sursa ideilor noastre despre frumos, si aceea ca natura cateodata pare frumoasa pentru noi este doar din cauza rasunetului acelui ceva care noi invatam a aprecia in arta de prima data. Precum o manifestare a spiritului uman, arta trebuie sa aiba o insemnatate intru totul altfel decat aceea unui anume lucru natural. Fireste, descriem un peisaj ca fiind frumos numai daca arata genul de relatie cu stradania umana care este caracteristica unui artefact. Platoul deluros al Scotiei au putina frumusete, cu toate ca au fost numite odata sublime. Daca ar fi sa descriem un peisaj frumos am putea alege, de exemplu, o anume vale din Provence, in

care terase de masline cresc si acoperisuri de tigla-tigaita sugereaza elemente si contururi o forma particulara de viata. Peisajul devine frumos deoarece incepe sa reprezinte sau sa exprime o experienta umana.

Acest argument de tip Hegelian are un anume sarm, si ne impune sarcina de examinare a experienta artei, cu vedere la descoperirea a cat de mult poate fi acomodata de catre teoria noastra. Dar nu mai devreme ne intoarcem de la cazul simplu al interesului estetic intr-un lucru natural (cum ar fi un cal, un peisaj sau o floare) decat a ne gasi blocati in dificultati grave. In cel de-al doilea capitol am mentionat o problema care a starnit interesul multor filosofi, problema identitatii unei opere de arta. Am discutat impotriva vederi ca unicitatea obiectului estetic poate fi specificat in termeni ai criteriului de identitate. Un criteriu de identitate guverneaza toate referintele noastre criteriale catre o chestiune particulara, si nu poate fi considerata ca produsul uneia dintre alte cai referitoare la acesta. Nu exista nici un motiv pentru a spune ca particularitatea interesului estetic necesita un criteriu special pentru individuatia obiectului ce-i apartine, orice altceva mai mult decat faptul ca punctul moral de vedere determina indentitatea criteriului reprezentant al faptelor umane.

Acest argument parea a expune ca o discutie despre natura si identitatea artei nu este o preliminara necesara catre nici o teorie de interes estetic, si intr-o oarecare masura aceasta implicare a fost prelungita in urmarirea capitolelor. Oarecum, nu mai devreme ca noi sa putem aplica teoria noastra asupra experientei artei decat intrebarea in legatura cu natura artei ce se poseda pe ea insasi inca odata, de data asta intr-o forma mai serioasa. In general avem domenii in care sa putem fi sceptici in apropierea catre estetica care a fost aparata pana acum. Pentru a sustine ca presupunerea noastra fundamentala este corecta, si ca exista cu adevarat o chestie cum ar fi interesul estetic – un stadiu mental distinct caracterizat de cateva caracteristici generale. Atunci in mod sigur ar fi excentric daca s-ar dovedi a fi doar contingenta ca obiectele principala ale acestui comportament insasi apartin anumitei clase (clasa lucrarilor de arta). Ne trebuie cel putin cateva explicatii catre acest fapt, si vom afla ca explicatia noastra ne va constrange a suplementa teoria noastra de la cai potrivnice, la empirismul traditional. Putem spune ca este o caracteristica a „intentionalitatii” ce apartine de atitudinile estetice ce sunt directionate in mod primar catre opere de arta. Prin aceasta vreau sa spun ca gandurile si sentimentele ce sunt implicate in interesul estetic pot acizitiona o intreaba elaborare doar daca obiectul estetic poseda doar acele trasaturi ce sunt caracteristice artei.

Dar mai este o alta cale in care analiza noastra trebuie completata. Deoarece putem observa indata ca interesul nostru intr-o anume lucrare de arta e sub-caracterizata spunand ca este interes in lucrarea de arta „de dragul acesteia”. Deoarece noi nu am indicat cum de cuvantul „aceasta” ar trebui inteleasa aici. Daca cineva ar urma sa intrebe cum ar putea aprecia un anume obiect estetic, si eu as raspunde „de dragul acesteia”, atunci er ar putea sa se planga din puct de vedere legitim ca nu am oferit un raspuns intrebarii sale. Indata trebuia sa i se spuna sub ce descriere (ca un exemplu de orice fel) obiectul ar trebuie sa fie vazut din prima.

Acest punct poate fi ilustrat de un exemplu. Presupunem ca eu urmaresc prestatia unei piese Noh, fiind ingnorant in legatura cu conventiile teatrului Japonez, cu o percepere a limbajului slaba. In acest caz as putea sa apreciez piesa ca un balet, sau ca segventa de sunete si miscari si inca n-ar avea sens pentru mine caracterul estetic al acesteia ca piesa: posibil sa nu-mi pot da seama ca este o piesa. Daca compania mea mai bine informata imi spune ca trebuie intr-adevar luata ca piesa, atunci interesul meu se scimba, si incep sa realizez si sa deosebesc in mai multe forme ceea ce vad, chiar daca sunt in ambele cazuri interesat in ceea ce vad „spre binele acesteia”. intr-un mod ironic,

as putea descrie experienta in felul urmator: „Nu o tratam ca pe o piesa; Doar am luat in atitudine doar interesul estetic din ceea ce am vazut.”[1]

Cu alte cuvinte, aprecierea este dependenta de o descriere a obiectului acesteia. Acest fapt determina analiza noastra a ceea ce inseamna „unicitate” a obiectului estetic intr-o asemenea maniera in care s-ar ridica impotriva intrebarii identitatii acelei lucrari de arta. Pentru a putea spune ca apreciez ceea ce vad si aud (prestatia unei piese Noh) de dragul acesteia e de a nu da indicatii obiectului intentinal al interesului meu propriu. „Ce pot vedea” este, considerat material, mai multe lucruri: un grup cu figurile mascate, cantand si dansand pe scena, un set de miscari executat de aceste figuri, o reprezentare a unui dialog dintre un barbat si fantoma sotiei acestuia, doi actori japonezi ce isi castiga traiul; si asa mai departe. Am putea spune ca as putea avea un interes estetic pur in oricare din acele lucruri, dar pentru a avea acest interes, trebuie sa am un concept despre ceea ce vad. Urmeaza ca eu sa pot aprecia acest obect ca piesa de teatru, sa fiu familiar cu conceptul unei piese de teatru. Trebuie sa stiu care dintre aceste caracteristici apartin acestui obiect ca piesa de teatru, din care reiese ca nu as avea, si se pare ca nu ar fi o problema ciar asa de simpla. Teatrul Noh, de exemplu, implica conventii ce necesita cunostiinte considerabile daca doua piese care sunt, de fapt si de drept, in intregime diferite si nu vor fi tratate ca fiind una si aceeasi. Deoarece doua piese ar putea fi diferite doar in asta, de vreme ce una consta intr-un dialog al unui barbat cu fantoma nevestei acestuia, singura diferenta servibila ramasa in miscare este vestimentatia si intonatia. Pentru a face discriminarile estetice potrivite, si desigur pentru a fi interesat in una din piese de dragul a ceea ce este cu totul, trebuie sa cunosc suficient in legatura cu piesele de teatru pentru ca eu sa realizez identitatea lor este determinata aparte de identitatea a ceea ce este reprezentat, care este, in schimb, determinat de o intentie, care este si aceasta la randul ei dependenta de un sistem de conventii si efecte traditionale. Interesul estetic, ca urmare, va depinde de intreaga sa expresie asupra unei cunostiinte complexe a institutiilor umane particulare, institutiile artei, si caracterul aprecierii esteticului ce nu vor fi in intregime descrise pana cand vom avea descoperit ce i se aduce de catre arta.

Exista cateva concluzii ce ar putea fi trase din acest argument. Pentru inceput, putem vedea ca intrebarea catre identitatea operei de arta nu este, in cele din urma, complet irelevanta in fata esteticii. Este un caz arbitrar si neinteresant la cum specificam identitatea criteriului oricarei lucrari de arta. Dar nu este arbitrar ca acest criteriu ar putea fi ales dintr-o mare raza de caracteristici. Deci odata ce conteaza nici o iota daca ar fi sa numim versiunile Coloncifrul si Cvartetul ale lui Hamlet una sau doua piese, conteaza cu adevarat daca spunem ca Hamlet este constituit de miscari si gesturi de o duzina de actori dati (de exemplu), mai degraba decat o actiune particulara, ce implica reprezentarea lucrurilor spuse si facute.

Putem de asemenea a trage concluzia ca este ceva de sine infrangator la insistentele lui Kant cum ar fi ca cel putin cateva forme ale aprecierii estetice sunt „libere de concepte”, in sensul ca fiind independent in nici o clasificare anterioara a obiectelor acestora ca membri a aceleiasi clase. Desigur, este adevarat ca descrierea sub care vad obiectul interesului estetic determina nici o trasatura relevanta (trasaturi unce in relevanta punctului de vedere estetic). Si acesta este un punct important, in consecinta caruia apartine faptul ca termenul de „frumos” nu poate fi interpretat precum un adjectiv ce tine de „logica atributiva”[2], un adjectiv al carui continut este mai mult sau mai putin fixat pentru genuri specifice de lucruri, dar care este pe de alta parte nedeterminat. Cu alte cuvinte cand spun ca X este frumos intrebarea „Frumos precum ce?” nu reiese imediat. Dar nu

acesta era ceea ce Kant dorea a spune. Dorea a spune ca aprecierea estetica nu depinde de existenta asupra oricarei clasificari a obiectului acesteia. Si este destul de clar ca, daca el asa a crezut, cu siguranta s-a inselat. Kant insusi parea a fi pe jumatate constient de dificultatea in crearea unei distinctii dintre „frumusete libera"(aprecierea ce nu necesita concept) si „frumusetea dependenta".[3] Ca exemple ale frumusetii cea din urma specificata de catre acesta in principiu cu privire la operele de arta. Dar aceasta discutie indica faptul ca frumusetea unei piese este considerata dependenta nu din pricina ca aprecierea depinde de a vedea piesa teatrala ca pe un obiect, dar mai de graba ca depinde de a vedea piesa respectiva ca pe o reprezentare.

Dar in data ce distinctia lui Kant in acest caz trebuie sa cada in deficit la sarcina de a raspune prezentei dificultati, serveste ca interes intr-un alt mod.

Deoarece aceasta arata o legatura intre problema noastra si o alta ce va ocupa indiferent de mult in discutia razumarii capitolelor. Kant a observat ca trebuie sa ofere raspuns intrebarii: „Cum as putea aprecia o lucrare de arta in a sa situatie odata ce trebuie in acelasi timp s-o apreciez ca pe o reprezentare a altei chestiuni?" Este numai cand aducem concesii faptului ca obiectul aprecierii este vazut sub o descriere pe care o gasim ca fiind gasirea unui raspuns acestei intrebari. De aceea am putea aprecia o piesa in al sau rost de vreme ce putem totodata s-o apreciem ca pe o reprezentare: desigur, nu exista o alta alternativa in a o intelege. Pe de alta parte , dificultatea pe care Kant o pontifica a parut atat de grozava ca unii folosofi au respins reprezentari in intregime, ca pe o ofensa impotriva autonomiei artei. Si in raspuns la dificultatea paralela creata de conceptul de expresie a fost deseori contrazisa ca ceea ce este exprimat de o opera de arta nu poate fi identificata ci doar prin termenii operei de arta in sine, in asa fel incat interesul in expresie nu este interesul in ceva mai presus de obiectul estetic.

Din cele ce urmeaza voi arata cum experienta reprezentarii si a expresiei ia parte din experienta noastra in arta: aprecierea reprezentarii si a expresiei sunt doar cazuri speciale de interes estetic. Cert in acest mod le vom trata pe acestea in practica. Cu toate ca suntem apti de a distinge expresia de asociere in termenii potentialului estetic al caracterului dinainte. Aceasta reiese in limbajul potrivit recunoasterii a fiecarueia. Pentru a descrie expresii inseamna a atribui o estetica caracteristica operei de arta: Eu spun ca lucrarea reprezinta melancolie, sau ca intruchipeaza melancolia. A descrie asocierea nu inseamna a atribui o trasatura in acest sens: Spun mai de graba ca opera de arta ma aduce in stadiul de a ma gandi la ceva. In mod clar, atunci, privim expresia ca pe o trasatura integrala in natura artei, ceva de care avem parte din aceasta ci nu prin imprejurarile acesteia. Pentru a aprecia o opera de arta ca expresia nu inseamna a o aprecia pur si simplu ca scopuri de a accesa chestiunea exprimata.

Intr-un mod similar, interesul in reprezentare este un caz special de interes estetic: experienta formelor de reprezentare ce fac parte din experienta noastra in arta. Reprezentarea este prost contruita daca este luataca aspect al simularii si al satisfactiei curiozitatii in legatura cu lumea inconjuratoare, si din acest motiv, daca nu din altele, fotografia si jurnalismul sunt potrivnice artei. Dupa cum vom vedea, capacitatile implicate in aprecierea reprezentarii si a expresiei nu pot fi comparate cu setea fortuita de cunoastere si pentru usurarea sentimentului care sun cateodata directionate spre arta.

CAPITOLUL XII

INTELEGAND ARTA

Am fost adusi a concluziona ca aprecierea in sine a artei este partial determinata de o conceptie a obiectului acesteia. Acest fapt lasa calea deschisa spre teorii ale interesului estetic foarte diferit de al nostru. Separat, poate fi combatut faptul ca odata ce am achizitionat corpul complex de cunostiinte implicat in intelegerea artei nu va mai fi posibil sa tratam arta ca obiectul unei experiente aparte – cu certitudine nu ca obiectul unei experiente ce poate fi in mod egal ocazionat de un peisaj sau o floare. Din contra , arta poate fi ca un limbaj, un mod de prezentare a ideilor umane, si are insemnatate numai tinand cont de idei din care se exprima. Aprecierea artei implica intelegerea unui sistem de semne, si aceasta intelegere reprezinta o capacitate cognitiva, fata de capacitatea oricarui gen cum ar fi sentimentul sau experienta.

Pare, atunci, ca experienta artei, spre deosebire de experienta frumusetii naturale, implica intelegere. Un om poate intelege, sau va da gres in a intelege, cel *Patru sferturi*, sau *Danae* a lui Rodin dar el poate intelege vag sau nu va intelege sub nici o forma dealurile Cataloniei, chiar si atunci cand le gaseste frumoase sau urate. Intelegerea pare a fi o prerecuzita a experientei depline in arta, si aceasta ramane sugestie catre multi filosofi ca arta nu este vazuta atat de mult ca un obiect al experientei estetice, ca un instrument al cunoasterii. In particular arta are puterea de a reprezenta realitatea si de a exprima emotia, si este in intelegerea acestor proprietati specifice artistice aprecierea noastra fata de arta. In capitolul prezent voi trece peste problemele de reprezentare si expresie. In scimb voi incerca sa demonstrez – prin exemplul muzicii – ca notiunea de „intelegerea artei" este prin nici un alt mijloc mai drept-inainte decat teoria cognitivului al ce aprecierea estetica implica.

Cum vine aplicata notiunea intelegere a muzicii? Una din sugestii este aceea ca muzica trebuie inteleasa intr-o cale precum limbajul este inteles. Aceasta vedere apeleaza la filosoful modern: dispune in intregime ideii ca intelegerea unei piese muzicale trebuie analizata in termenii unor experiente ce acompaniaza auzul. Pentru a vizualiza intelegerea ca pe o „experienta" este de a da o descriere incipienta a limbajului. Compararea muzicii cu limbaju conduce, oarecum, catre nici o teorie folositoare a aprecierii muzicale. Cu toate ca muzica este ca limbajul in continutul a ceea ce putem numi sintaxa – reguli pentru combinatia partilor cu sens catre intreguri cu un potential sens – este spre deosebire de limba in a fi intrinsec „de neinterpretat". In sintaxa limbii este subordonat catre semantica si poate fi explicata in termeni semantici. Muzica ,pe cealalalta parte, nu are semantica: altceva nu este (in afara de ea insasi) la ceea ce inseamna muzica. Sunt piese muzicale cu sens si piese muzicale fara de aceasta, dar diferenta dintre ele nu este de gasit in nici un sens care una o are si cealalta duce lipsa. Limbajul este legat de adevar, si prin cerintele experientelor adevarate. In ciuda faptului ca trebuie sa aiba o structura semantica fondanta, dictand transformarile gramaticale care sunt permise in vorbitul obisnuit. In particular, limbajul este absolut legat de logica: fara logica dimensiunea adevarului si referintei ar cadea. Dar nu sunt reguli care *imbina* muzica, in modul in care limbajul este legat de acele reguli caare fac posibila interpretarea semantica. Ceea ce face o fraza muzicala „cu sens", dupa cum spunem, nu este conformitatea de a domina. Din contra, acest fel de „semnificatie", precum semnificatia unui gest, nu este ceva ce

poate fi cumva capturat de reguli. Nu este, in cele din urma, genul de semnificatie care deriva din referinta si predicatie.

Poate fi sugerat ca muzica este mai probabil precum matematica, in care poate fi inteleasa ca un sistem interpretabil de simboluri unit doar prin reguli interne. Dar odata ce aceasta analogie este folositoare ca o contra asupra teoriilor ce vad „intelegerea" numai in termeni semantici, ramane nu mai mult decat o analogie. Elementul central in matematica intelegand abilitatea de a vedea ca o formula descinde din alta, si aceasta abilitate este mai diferita de abilitatea de a vedea ca o nota sau coarda in muzica „deriva din" predecesorul acesteia. Este o trasatura esentiala a relatiei logice dintre „a deriva din" (deductibilitate) daca *q* deriva din *p* atunci totdeauna deriva pentru totdeauna din *p*, asa ca nu este gresit sub nici o forma din punct de vedere matematic, cu toate ca ar fi necorespunzator, sa punem *q* dupa *p*. Paralela cu pauzele muzicale pana in acest punct. A fost drept sa urmam coarda G major cu a iei dominanta a 7-ea la deschiderea *Eine Kleine Nachtmusik,* dar cu siguranta r fi fost gresit sa fi facut asa la oricare punct prin aceasta lucrare. Cineva care nu a inteles aceasta – care a vrut sa auda a saptea coarda a lui D dupa coarda G major – cu siguranta n-ar intelege ceea ce aude. Intr-un mod similar, intelegand o dovada matematica este inductiv. Daca vad ca fiecare pas urmeaza din pasul precedent, atunci eu vad faptul ca concluzia deriva din premisa. Dar pot sa vad cum fiecare coarda separata intr-o piesa este o secvent apta a celei precedente, si inca auzirea intregii secvente precum absurditate. (Aceasta des se intampla cand se asculta Hindemith). Intelegerea mea a unui pasaj in muzica nu este consecvent asupra intelegerii mele a partilor acesteia.

In final, nu putem presupune ca intelegerea muzicii este in sensul normal o realizare tehnica. Un om poate avea o intelegere si o dragoste fata de muzica in timp ce acesta este in totalitate ignorant asupra teoriei, in timp ce alta, bine-inceputa in armonie si contrariat, ara arata atat de putine preferinte, si un gust atat de mic pentru muzica, pe care noi nu am dispune sa-l descriem ca intelegator la ceea ce aude. Muzica, pentru el e ca un joc abstract, punctul in care este pur si simplu structural. Intelegerea muzicala implica in mod esential abilitatea de a forma preferinte, si cateodata capacitatea de a savura ceea ce acea persoana aude. Eu nu mai inteleg o piesa muzicala prin a fi capabil de a oferi o descriere completa a acesteia, decat as intelege o gluma putand s-o repet cuvand cu cuvant, fara nici un semn de schitare a unui zambet. Intrebarea care trebuie indraznit a o raspunde, de altfel, este aceasta: Ce este caracteristic intelegerii muzicii ce ne conduce a face legatura intre intelegere si abilitatea de a forma preferinte de un anume fel?

Este important de a nota ca nu putem vorbi despre animale ca ar intelege muzica. De exemplu, nu putem spune ca pasarile inteleg muzica, sau ca ele inteleg secventa care o „canta", chiar daca este posibil ca o fiinta umana (Messiaen spune) sa inteleaga cantecul de pasare ca muzica. Comportamentul muzical al pasarilor pur si simplu nu reuseste a atinge genul potrivit de complexitate. Este probabil din acest motiv ca spunem despre o pasare ca nu poate avea melodie sau expresie. De exemplu, o pasare nu-si poate dezvolta propriul sau cantec: poate doar sa-l repete, precum o cutie muzicala repeta, doar cu unele variatii accidentale. Cu atat mai mult, si poate aceasta este cea mai importanta caracteristica, aceasta nu poate oferi mult sens ideii ca pasarea a ales *acea* secventa de note dintre mai multele alternative disponibile, simplu deoarece acea secventa starneste interes pentru aceasta. In schimb notiunea de alegere nu are aplicare aici – nu putem gandi despre o pasare ca incearca secvente de note pentru a observa care dintre acestea se potriveste: ea doar canta, si notele vin. Daca aceasta repeta ceea ce canta nu putem spune ca " A putut sa-i placa sunetul

acelei fraze", si in mod cert nu "Ma intreb de ce a putut sa-i placa sunetul acelei fraze?": noi spunem, „Acesta-i cantecul ei", si nimic mai mult. Un om pe de alta parte, va prefera o fraza dupa alta: cateva lucruri suna bine pentru el, altele nu, si este in virtutea acestei cestiuni in care conceptul de intelegere ajunge sa fie aplicat in placerea muzicala. Exista o expresie sofisticata a intelegerii muzicale care o aceasta ar pute s-o compuna si compunerea nu este ceva ce pasarile pot produce la ordinea zilei. Un om simte ca dezvoltarea anumitei fraze este corecta, si aceasta este ceva ce o pasare nu poate simti. Se pare ca nu putem sa avem circumstantele in care ar avea sens daca am spune ca pasarea, in continuarea cantecului acesteia, dezvolta ceva ce deja este dat. Tot ce putem spune este ca aceasta canta aceasta si atunci canta aceasta. Nu canta pe aceea din cauza ca a cantat pe aceasta (cu exceptie poate intr-un sens des intalnit). In nici un sens aceasta face ceea ce aceea a cantat deja, ofera un motiv pentru care ea continua sa cante.

Intelegerea muzicala implica, atunci, sensul dezvoltarii rationale. Fraze si note ce sunt simtite in a fi conectate una de cealalta in mai multe variante. Cum suntem noi pentru a analiza acest fenomen? Punctul principal de insfacat, cred eu, este acela in care capacitatea de a intelege muzica in acest sens este o capacitate auditorie: se pune problema de a fi capabil de a auzi unele chestii. Nu se pune problema de a fi pus la curent cu un corp de principii sau reguli. Presupun, de exemplu, ca exuez in a intelege muzica de 12 note: Pur si simplu nu inteleg de ce orice nota vine unde este pusa. Nu reprezinta nici un ajutor faptul ca cineva-mi spune ca nota trebuie sa vina unde este pusa, sa spunem, pentru ca seriile s-au epuizat singure si trebuie sa porneasca iarasi. Daca am o Ureche sensibila as putea realiza ca Exemplul 1 Variatiile lui Webern op. 27 a epuizat toata gama de serii a cate 12 note in afara de una G ascutit. Si eu as putea ca rezultat sa anticipez G ascutitul la acest punct. Dar asta nu inseamna ca practic aud secventa ca incompleta in orice mod, nici ca sunt satisfacut sau impresionat cand secventa este completa si linia melodica decurge ca in Exemplul 2. Desigur asta ar suna ridicol pentru mine. Inainte de a insfaca sensul pasajului trebuie sa maiestresc o cu totul alta idioma noua, si odata ce o intelegere teoretica m-ar putea ajuta de a face aceasta nu este nici suficient in aceasta si nici necesara. Exemplul.1

Multi oameni au invatat sa aprecieze muzica pe 12 note prin intelegerea analogiei dintre teoria unu rand si principiile clasice ale structurii muzicii. Cele doua corpuri de reguli ar parea sa constituie atunci tentative similare de a structura limita unui spatiu auditoriu. In incinta limitelor impuse de analogia media de cosntrangere fiind aplicate, duc la inzestrarile analogice a fi dobandite. Dar pentru a intelege aceasta analogie, inseamna tot a nu auzi muzica in 12 note asa cum trebuie ea auzita. pana cand regulile au fost traduse in experienta auditorie ce ofera sens in ele insasi trebuie intr-un mod inevitabil sa para arbitrarii.

Pare, atunci, ca trebuie sa tratam intelegerea muzicala ca cel putin o parte din capacitatea auditorie. Aceasta apacitate poate fi cel mai bine studiata printr-un simplu si de baza exemplu al acesteia: intelegerea secventei si a melodiei. Cand ascult o piesa muzicala ascult notlele fiind grupate impreuna in fraze si teme. De exemplu, ascult barele din deschidere ale lui Tristan compuse din doua fragmente melodice juxtapuse, ca in cel de-al 3-lea exemplu, ci nu ca un singura fraza Bramsiana din exemplul al 4-lea, chiar daca cea de-a doua fraza poate fi auzita in pasaj. Sunt, desigur, diferente de timbre ce separa cele doua fragmente al exemplului al 3-lea, dar nu este acesta factorul determinant: cineva poate auzi barele de inceput corect chiar si atunci cand sunt cantate la pian si in plus, sunt multe exemple in melodii ce contin timbre diferite sau care se schimba, precum in fragmentele din Parsifal in cel de-al 5-lea exemplu. Aici nu este doar o simbare de timbru din

prima fraza la cea de-a 2-a; este de asemenea si o schimbare a tonalitatii de la C la E minor. Si pana acum acea persoana aude cea dea 2-a fraza ca o continuare naturala a primei fraze.

Asociata cu intelegerea muzicala la acest nivel de baza sunt asemenea fenomene cum ar fi auzul unei secvente de note ca o melodie, sau precum un acompaniament, auzind o melodie intr-o secventa de corzi, auzind o tema ca variatie a alteia, sau ascultand doua melodii simultane intr-o secventa de corzi (cum una aude cele doua melodii a exemplului al 7-lea in corzile exemplului al 6-lea), si asa mai departe. In comun cu toate aceste cazuri in relatia foarte apropiata de „Intelegere" a ceva ce noi am numi intr-un mod ireflectiv experienta. Desigur, daca nu suntem in conexiune cu activitatea de a intelege muzica in general, ar fi pedant intr-un mod de prisos de a vorbi in a intelege o secventa de note ca o melodie, mai degraba decat a auzi acea secventa ca o melodie. Dar trebuie notat imediat faptul ca atunci cand vorbim de auz in propriul sau context, noi nu ne referim la auzul propriuzis ci la „auzul ca" si exista domenii in care putem spune ca „auzul ca" nu este pur si simplu o experienta, in modul in care auzul poate fi de regula.

„Auzul ca" este un concept interesant din punctul nostru de vedere, partial prin cea mai apropiata relatie a sa cu „vazul ca", si partial prin lumina pe care acesta o asterne asupra artei in general. Mai intai de toate, aflam ca nu putem analiza „auzul ca" in termeni ai auzului: diferenta dintre un om care aude o secventa ca o melodie (sau precum un continut al unei melodii), si omul care pur si simplu aude ca secventa de note nu este o diferenta in ceea ce acei doi oameni „aud" separat. S-ar putea ca ambii sa auda aceleasi note, si de dragul acestui argument ne putem imagina ca ambii in mod particular pot sa ne spuna care sunt acele note. Poate parea la prima vedere ca aceasta este foarte exagerata. La cum poate cineva sa discrimineze sunetele atat de complet si totodata sa fie inconstien? Dar, de fapt, nu trebuie sa presupunem acest tip de incapacitate. Cunoastem atatea cazuri particulare unde si cele mai sofisticati ascultatori ar putea da gres in auzirea unei secvente precum o melodie in timp ce stie cu exactitate ceea ce aude. In pasajul lui Brahms in exemplul 8 este imposibil de a nu fi complet constient de puterea liniei de bas, cu octavele atat de insistente contra-actionand partii moi de inalte. Dar cati ascultatori sunt capabili a auzi melodia inaltelor repetate in aceasta bolboroseala de octave?

Ar putea fi nevoie de eforturi considerabile in a auzi aceste note ca o melodie chiar daca, din propria natura a cazului, acela stie deja din ce melodie face parte. Diferenta dintre auzirea acestei secvente ca o melodie si auzirea acesteia ca un talmes-balmes de note fara legatura reprezinta o diferenta in experienta, dar nu si in obiectul sau(material). Care este aceasta diferenta? Nu este aceea, in mintea omului, de note care persista in asa fel incat el sa le auda in comun cu notele care urmeaza. A auzi melodia in acest fel ar fi sa auzi precum o struna. Nici ca ar fi diferenta unuia de memorie: cei doi subiecti ar putea fiecare sa-si aduca aminte ce a fost inainte in timp ce ei aud notele noi cantate.

Dar presupunem ca incercam a explica notiunea „auzului ca" in termeni ai „vazului ca" analizat in capitolul opt. Imediat o diferenta devine aparenta. Pentru ca se spune cateodata ca pentru a vedea un portret ca un om, spunem, este de a-l vedea in concordanta cu un concept: este de „a aduce un concept in purtare" pe experienta vizuala a aceluia. Dar asta doar incepe a parea ca o explicatie a „vazand ca" deoarece suntem capabili a identifica intr-un mod independent ceea ce conceptul este in concordanta cu ceea ce poza este vazuta ca. Posesia noastra a „omului" conceptual poate atunci a fi analizat prealabil din punct de vedere logic abilitatilor de a recunoaste aspectul-uman intr-o poza. Dar este folositor a studia cazul de „auzul ca" partial pentru ca demonstreaza

inadecventa acestei dezbateri in „vedere ca”, si, facand aceasta, ne conduce mai inainte la o rafinare a teoriei a perceptiei aspectului oferita in capitolul opt. Cauza notelor auditive a unei melodii nu este mai degraba precum cazul in care vedem un grup de petece colorate ca un om, in aceasta noi nu avem acces independent la conceptul unei melodii. Tot ce stim despre o melodii este derivat din capacitatea noastra de a avea „acest” fel de experienta (daca „experienta” este cuvantul potrivit). Auzind o secventa ca o melodie este mai mult ca si sum am vedea un grup de linii ca un tipar sau figura decat este a vedea un tipar de linii ca o fata. Aici „organizarea” experientei nu poate fi descrisa in termeni ai aplicatiei al unui concept specificabil independent.

Acum, cineva si-ar mai putea dori sa interpreteze diferenta pe care noi incercam sa o definim conceptual: in termeni ai conceptului unei melodii (sau in cazul vizual conceptul unui tipar sau figuri). Si aplicarea acestor concepte ar putea fi sustinute de aplicatia altor variate – cum ar fi acelea unei continuitati, o dezvoltare, o fraza ce raspunde, si restul. Este important in a vedea de ce aceast raspuns este gresit. Ideea aplicarii conceptului este aceea a clasificarii. Dar presupunem amblele noastre subiecte fiecare clasifica secvente ca melodii sau altfel: trebuie noi a ne asuma ca ale lor clasificari vor fi intr-un mod necesar diferite, doar din cauza ca unul din ei aude melodia si celalalt nu? In orice caz, parem a fi invertit ordinea naturala a lucrurilor: este ca si cum noi am incerca a analiza diferenta dintre omul orb si omul care vede pur si simplu in termeni ale unor capacitati conceptuale (si nu este clar ca ar fi nevoia), atunci aceasta din cazuza anumitor altor diferente, care sunt intr-un anume sens prealabile. Cazul este exact acelasi cu cel al omului muzical si cel non-muzical.

In ciuda acestei analogii a cazului de „vedere ca” cosiderat mai devreme, aflam ca ascultarea unei melodii poseda anumite proprietati formale a aceleiasi ordini asemanatoare celor ale perceptiei aspectului in general. Considera melodia din Exemplul 9, ce apartine lui Verdi – Rigoletto. Intr-un anume sens aceast nu este decat o secventa detasata de note, care exista separat fata de celelalte note invecinate prin pauze chiar si fata de ele insasi. Si totodata unul asculta un proces ce incepe prin prima nota si continua mai departe prin urmatoarea si chiar cu ajutorul ultimei, cu atat mai mult una poate diviza procesul in episoade definite. A doua pare a raspune primei si asa mai departe.

Acum ce inseamna a auzi o melodie cum incepe? Aici se afla analogia in legatura cu „privind ca” este mai izbitoare. In mod clar nu este adecvat doar a te gandi la o anume secventa precum o melodie, odata ce mai pot avea acest gand inainte sau dupa ce aud, sau nu reusesc sa aud, inceputul unei melodii, si nu va afecta in sinea sa intrebarea daca am auzit sau cu adevarat inceputul acesteia. Mai mult de atat, nu numai faptul ca pot ca ascultand ceava ca o melodie are un inceput precis in timp: de asemenea aceasta are si o durata precisa. Cu alte cuvinte, are genul de relatie cu secventa temporala pe care noi in mod normal o consideram ca o caracteristica de experienta (cum ar fi experiente senzoriale si senzatii corporale). Iarasi, caracteristica de o intansitate variabila poate fi atribuita de asemenea asupra „ascultand ca”. Experienta mea a unei melodii poate fi mai mult sau mai putin insufletita decat experienta mea fata de altele, in timp ce sunt in acelasi timp total, convingator si complet. In Ex 9, de exemplu, sunt doua melodii cantate simultan, separate de intervalul celei de-a sasea. Dar este irefutabil faptul ca experienta a uneia este mai intensa decat experienta fata de cealalta: melodia plasata sus iese in evidenta, tim ce a doua, cea de mai jos este pur si simplu un ecou cu absolut nici o viata proprie adecvata. Aceasta nu este pur si simplu o consecinta a faptului ca melodia cea stridenta este in partea de sus: fiecare parte poate prelua un

caracter plin de viata, irespectiv la ceea ce se petrece deasupra sa u sub aceasta – daca acestea nu ar fi asa, contraargumentul ar fi imposibil.

Dar daca chiar spunem ca „auzind ca" este o experienta, atunci, asemeni „vazand ca", este o experienta in mod particular, cum este aratat de faptul ca nu putem atribui o asemenea experienta (cum am dezbatut deja) unui animal, oricat de mult acel animal poate auzi la propriu. „Auzul ca" imparte cu „privitul ca" o relatie formala asupra conceptului (nesustinut) gandirii. De exemplu, este o anume extindere in controlul voluntar. Eu pot cateodata a ma pot opri de la auzirea unor secvente de note ca o melodie; sau pot intr-un mod voluntar a grupa note laolalta si ar desemna cai constrastuale sau conflictuale. Sunt doua moduri de a asculta pasajul minunat din Variatiile Diabelli date in Exemplul 10, daca nu grupate in maniera din Exemplul 10, si depinzand pe cum o anume persoana o poate auzi, finalul remarcabil poate suna relaxat sau incordat. Simfoniile lui Beethoven (cea de-a patra intr-un mod particular) abunda in efecte similare si unele care nu au auvt chemare la experientele auditorii ale acestuia sub genul potrivit al controlului voluntar ar fi icompetent in a aprecia subtilitatea lor caracteristica de constructie.

Mai mult decat asta, nu pot pune baza in faptul ca auzind o melodie intr-o secventa de note daca nu pot spune ceva la orice punct despre ce s-a intamplat mai inainte (de exemplu, chiar daca tema progreseaza spre note ridicate sau spre cele joase, chiar de au fost rapide sau lente, si asa mai departe). In particular, trebuie sa fiu vcapabil a spune daca sau nu alte fraze care-mi sunt cantate acum corespund cu ceea ce am auzit mai devreme: de altfel, exista motiv de indoiala la faptul ca am auzit secventa ca o melodie. Cu alte cuvinte, trebuie sa atentez la ceea ce aud daca o aud ca pe o melodie: „ascultand ca", precum amuzamentul, este un mod de atentie si asta sugereaza ca are aceeasi relatie apropiata precum amuzamentul asupra conceptului gandirii. Aceasta iarasi este spre deosebire de experienta normala implicata in auz sau vaz. De asemenea sugereaza ca unul din principalele expresii al „auzul ca" se va gasi in ce se spune: in aceasta respecta cazul este iarasi oarecum similar cu „privitul ca".

Aceasta legatura intuitiva cu gandirea este exemplificata in rationalitatea intalegerii muzicale: cunoasterea mea in legatura cu o piesa de muzica poate influenta faptul la cum o percep ascultand-o, oferind motive (si nu cauze juste) pentru auzul meu ascultand-o intr-un anume fel. Pentru a ne intoarce iarasi la Exemplul 9: aceasta melodie creeaza in interiorul meu asteptari armonice reprezentative acesteia – derivate din a sasea paralela – si o aud in concordanta cu acea partitura armonica. Saltul sus spre cea de-a sasea poate, in cele din urma, aduce la preluarea unui caracter „logic" care in alte contexte nu le-ar avea, si inflorirea decorativa de sexteturi in fraza finala a melodiei pare natural in intregime. O percepem auzind-o ca naturala pentru ca ne-am invatat la ceea ce ne putem astepta. Intr-o cale similara, gandirea noastra in legatura cu o tema ne-ar permite sa o ascultam intr-o variatie: auzind o variatie implica un gen de proces in gandire mai particular. Nu este suficient – si nici necesar – sa se aminteasca melodia originala in timp ce ascultam variatia acesteia, nici suficient nu este faptul de a te gandi la varianta cum ca ar fi similara (de moment ce sunt atat de multe melodii similare care nu sunt inrudite in maniera, in tema si variatie). In ascultarea unei variatii ascultam variatia ca tema originala: putem recunoaste melodia originala in aceasta. (Compara gandul ca o persoana ar semana cu tatal acesteia si subit este lovit de sentimentul similaritatii, deci acela vede pe tatal in trasaturile fiului acestuia.) Acest proces este rational in modul urmator: ascultand noua tema precum o variatie (ascultand Exemplul 9a ca o variatie a celei de-a treia fraze a Exemplului 9, de exemplu), e ca si cum descoperi o relatie intre

cele doua teme. Dar trasatura cea mai suspecta este ca aceasta relatie este ceva ce noi auzim: nu „o avem pur si simplu in minte" in timp ce o ascultam – devine cunoscuta, vie, prin notele insasi. Daca aceasta „transformare" – cum ar putea fi numita- a gandirii in experienta nu suntem posibili, si ar putea sa fie cu greu chestia de genul cum ar fi criticismul muzicii abstracte. Dar ratiionalitatea gandirii este transmis experientelor ce depind de aceasta: citind criticism, de exemplu, as putea avea atentia atrasa catre similaritati si relatii dintre teme care – cateodata printr-un efort al vointei – sunt dupa aceea capabil sa aud chiar in temele insasi. Ca un rezultat al acestui proces intreaga mea apreciere despre o piesa poate fi in intregime alterata. Chiar daca sau nu incerc sa ascult cateva relatii, sau daca sau nu-mi devin toate importante, vor depinde in mare in sensul meu al semnificatiei acestora. Ceea ce este mai important in muzica este in mod clar modul in care o insfacatura intelectuala de structura si sens poate in acest fel sa devina o parte din experienta auditorie. Prin cuvintele lui Hegel: „ce are apel in muzica este unitatea formala in care unitatea constiintei transfera catre procesul temporal, care este de asemenea un re-eco inapoi in viata noastra de constiinta."

Inainte de a trage concluzii despre natura intelegerii muzicale, ar trebuie sa reflectam putin asupra discutiei anterioare despre „vazutul ca". Am combatut faptul ca a vedea *X* ca *Y* intr-un mod asemanator in a gandi *X* ca *Y*; pe de alta parte, Intentionez sa arat ca, pe atat de departe pe cat as crede cu folos sa calatoghez perceptia de ascpect ca „intruparea" senzoriala a unui gand, trebuie sa recunoastem ca gandul insusi nu poate fi in intregime specificat independent fata de „perceptia" in care este intrupat. Putem acum observa ca sunt cazuri – ascultarea melodiei, si vederea partiturilor – unde elementul gandirii a fost redus catre ceva ce este formal in intregime. Nu este nici o cale de a dobandi nici macar o descriere partiala a *continutului* gandului muzical: putem doar sa punctam inca o data catre experienta in care aceasta este „intrupata". Si inca raman proprietatile formale ale gandirii, indepartand experienta in muzica din planul mentalitatii simple ale animalului. Noi, atunci, am fi luat ideea unui gand perceptual foarte bine peste punctul in care ar putea fi indicat aparte fata de o perceptie. Si ceea ce este interesant este ca aceste perceptii insarcinate cu gandirea par a zace la inima intelegerii noastre in arta. Este din motiv ca putem vedea partituri si caractere in care putem vedea reprezentatii in pictura, si aceasta este din cauza ca putem asculta melodii si secvente ca putem auzi expresii in muzica. Cu alte cuvinte zona media a picturii si a muzicii sunt de natura lor deschise catre chiar acelasi tip de de interpretare imaginativa a experientei pe care noi am plasato la inima atitudinii estetice: posibilitatea aprecierii estetice launtrica fata de media insasi.

Se merita a atinge o alta problema relationand catre ideea generala a „privitului ca", o problema care am trecut peste in Capitolul Opt, dar care acum ne permite a ne juca intr-un mod mai direct. Va fi intrebat, care este diferenta precisa dintre omul care asculta o melodie intr-o secventa de note si de cel care nu asculta deloc? descrierea intuitiva a „auzitul ca" care am oferito este o anume parte fenomenologica: asta denota, baza pe metafore ce incerca sa transmita cum *este* acea „experienta" fara a indica cum o asemenea experienta poate fi *atribuita*. Care este baza observabila din punct de vedere public pentru atribuirea experientelor de acest gen? Este rezonabil a presupune ca aceasta baza va avea o anume similaritate fata de circumstantele in care noi atribuim perceptii normale (vazul, auzul si toate celelalte), si de asemenea cateva similaritati catre circumstantele in care noi atribuim ganduri. Acum atribuirea gandurilor necesita un anume fundal de comportament. Pot doar sa atribui ganduri matematice catre cineva care este capabil sa insuseasca o anume masura de competenta matematica. Intr-o maniera similara trebuie sa fie un fundal recogniscibil de „comportament muzical" inainte de a atribui cu un anume sens experienta muzicala asupra unui om,

si acest comportament va fi in anume respecte precum fundalul comportamentului gandirii. Va implica preferinte, alegeri, activitati intentionale, un sens fata de ceea ce este corect si gresit. Este discutabil ca nici un asemenea fundal este presupus in atributia experientei senzoriale (chiar daca un fundal de *oarecare* fel este necesar). Precum un om nu nu poate intelege o gluma numai daca are simtul umorului, sau sa inteleaga o dovada doar daca are intelegere in matematica, deci nu poate intelege o melodie doar daca este intr-un anume fel muzical. Cu alte cuvinte, in incercarea de a elucida notiunea de intelegere a muzicii suntem adusi imediat inapoi de a justa capacitatile pentru placere si apreciere pe care noi intentionam s-o descriem. Intelegerea muzicii implica nici un proces care nu poate fi asimilat in socoteala noastra fata de experienta estetica. Notam faptul ca cateva consecinte estetice importante urmeaza din urma comparatiilor cu „intelegerea glumelor": sa singur fapt, muzica este precum umorul in aceasta exista mai multe cai in a fi muzical. Fundalul comportamentului muzical este determinat din punct de vedere cultural, si locul acesteia in gandirea umana si sentiment este dat de locul acesteia in cultura precum un intreg. Intr-un mod similar intelegerea muzicala, precum simtul umorului, poate fi educat si dezvoltat; poate fi de asemenea si rafinat „moral" in anume cai in care nu voi incerca sa le indic. Acum daca ne intoarcem la problema originala – care este diferenta dintre omul care aude melodia si omul care nu o aude? – atunci vedem ca ar putea fi foarte dificil in a descrie aceasta diferenta in termeni in ceea ce putem observa la timpul respectiv. Cu toate ca ei aud amandoi notele melodiei si ambi pot atesta ceea ce aud. Daca, in cele din urma, ne bazam doar pe criteria normala a experientei auditorie am putea fi fortati a spune ca experientele acestora sunt identice. Diferenta poate salaslui numai in fundalul „comportament muzical". A insista pe faptul ca ar putea fi o diferenta in continuare in timpul auzului, consta in a face o greseala despre natura gandirii. Singurul motiv pentru care putem localiza "auzul ca" in timp cu orice precizie este din cauza ca are un element de experienta ce duce cu aceasta proprietatile normale ale aparitiilor exacte si durata precisa. Dar daca aceasta nu este suficienta pentru ascriptia "auzul ca" pe care ar trebui s-o localizam o simpla experienta – "auzul ca" imparte cateva din proprietatile gandirii, si gandul nu trebuie relationat secventei temporale in aceeasi cale exacta. Diferenta deplina dintre cei doi subiecti ai nostri poate doar sa iasa in evidenta mai tarziu in ceea ce fac sau spun. Dar asta nu poate implica faptul ca diferenta dintre ei nu va fi din punct de vedere logic adecvata ca o baza in a descrie experienta lor diferit.

Am dezbatut faptul ca intelegerea muzicala implica anumite capacitati pentru experienta care sunt intr-un anume sens *sui generis*. Discutia a concentrat doar pe una dintre acestea, dar in mod clar mai sunt si altele: de exemplu, capacitatea de a intelege sensul si directia unui interval. Construit pe aceste capacitati elementare este o intreaga structura de placere rationala, in a descrie, care ar fi o sarcina formidabila. Dar daca ar intreba care este valoarea "experientelor" la care m-am referit, atunci ar fi necesar sa incerc o descriere de apreciere muzicala ca pe un intreg. Ce este important pentru motivele prezente este concluzia ca "intelegerea" este aici intr-o anume parte un concept experiential, si ca analiza acestuia nu implica nici o indepartare fata de descriere a aprecierii estetice care a fost deja data.

Ce este adevarat despre muzica este adevarat si despre arhitectura: intelegerea formelor aritecturale nu pot fi elucidate numai in termeni teoretici. Trebuie sa avem parte de echilibru in mase in St. Peter's, asemenea cum trebuie sa vedem ritmul coloanelor in S. Spirito.[4] Daca arhitectura poate avea insemnatate peste si asupra a ceea ce este implicat in aceste experiente, atunci aceasta este doar din cauza ca noi am achizitionat prima data capacitatile de baza pe care aceste experiente le etaleaza. Mai adanca semnificatie a cladirilor, asemanatoare cu acea a tablourilor si a

simfoniilor, trebuie descris in alti termeni: trebuie sa ne referim la caracteristici ale reprezentatiei, expresiei, imitatiei si a restu. In cele din urma, in aceste concepte salasluieste in mod grande problema noastra.

La prima vedere, oarecum, poate parea ca chestiunea de mai sus ce implica intelegerea muzicala poate avea putin de aface cu intelegerea literaturii. Aici, se poate spune ca, ceea ce numim noi inteleger *trebuie* sa fie divortata de simpla "experienta" a obiectului sau. Se merita in a merge catva drum catre intalnirea acestei obiectii, de indata ce serveste in a arata ciudatenia relatiei a literaturii cu experienta senzoriala.

Mai intai de toate, a intelege o poezie nu inseamna a intelege ce spune ea la propriu: Poemul lui Blake *Trandafirul Bolnav* exprima o un gand ce poate fi prins de oricine are cunostiinta a limbii respective, chiar daca sau nu el a inteleso de asemenea ca pe o poezie. Cu toate ca cineva ar putea sa nu inteleaga poezia – *A Nocturnal St. Lucie's Day* de exemplu, sau Une Saison en Enfere – din cauza ca persoana respectiva nu ar putea intelege ceea ce poezia vrea sa transmita, este cred eu, o comuniune de criticism ca este ceva mai mult in intelegerea la propriu decat pur si simplu perceperea la propriu. Pe de alta parte, este de asemenea spus ca a intelege *mesajul* pe care poezia lui Blake o exprima este de a intelege mai mult decat propriu (ce este de spus parafrazabil) inteles. Gandul poetic este mult mai subtil, si are multe niveluri pe sub fatada propriului. Si totodata poate fi disputat faptul ca intelegerea este nu mai putin decat cognitiva prin a fi constransa mai presus de simplul semnificatia la propriu a cuvintelor.

Aceasta teorie, pe moment persuasiva, angajeaza o notiune de "gandire" ce obscurizeaza problema pe care eu incer s-o rezolv. In sensul in care unul ar putea intelege gandul unui tratat istoric sau stiintific identitatea unui gand este securizat nu de identitatea expresiei sale ci prin identitatea conditiilor pentru adevarul lui. Aceasta este, identitatea a ceea ce este spus este, in cazul normal, independent fata de identitatea expresiei. A nega distinctia dintre gand si expresie in poezie reprezinta a nega faptul ca interesul in poezie este simplu un interes in ceea ce este spus (in propozitiile sau gandurile care sunt exprimate). Cu toate ca il gasim pe Eliot dezbatand faptul ca poezia metafizica exprima nici un gand ci doar echivalentul emotional al acesteia, de indata ce emotia, spre deosebire de gandire, poate (din punct de vedere logic) fi gand precum am constituit de o singura expresie. Dar aceasta elocinta asupra "particularitatii" unei emotii se bazeaza, asa cum am dezbatut in Capitolul Sase, doar pe o simpla joaca de cuvinte: Este in mod cert cea mai goala explicatie in de ce cuvintele poetului nu pot fi parafrazate fara a pierde "sens". Tot ce aceasta apropiere ne invata este ca daca a intelege o poezie inseamna a avea la cunostinta faptul ca gandul sau sentimentul care este exprimat de catre aceasta, atunci "gandul" si "sentimentul" sunt folosite in asa fel incat nici una din ele poate fi considerata separabila dintr-o forma data de cuvinte. Si asta pur si simplu ne aduce inapoi la problema principala: ce inseamna a intelege forma particulara de cuvinte care constituie poezia?

Am putea nota mai intai de toate acestea, doar ca in cazul muzicii, intelegerea poeziei aduce cu ea insasi o multime de preferinte: nenumarate cai de a continua o replica va parea mai potrivit fata de celelalte, chiar daca "gandul" care este exprimat poate fi in fiecare caz asemanator. Mai mult de atat, aceste preferinte vor implica *prestatia* poeziei: cai de a o citi. (Acest punct nu este afectat de faptul ca poezia nu necesita citire in forta.)

Ia urmatoarele randuri din *Absalom si Achitophel:*

Ten, *Israel's* Monarch, after Heavens own heart,

His vigurous warmth did, variously, impart

Two Wives and Slaves: And, wide as is Command,

Scatter'd his Maker's Image through the Land.

Va fi parte din intelegerea mea a acestui pasaj caruia ar trebui sa-mi doresc a-l citi intr-un anume mod, receptionand ghilimele din cel de-al doilea rand, pauzand asupra rimei false a lui "And", infatisand prima silaba al lui "Scatter'd" in asa maniera ca versul pare sa navaleasca dupa aceasta pana la sfarsit. Dorinta mea de a citi poezia in acest fel este o consecinta directa a cunoasterii mele a ceea ce inseamna: Simt ca sunetul este potrivit sensului. Clar, atunci, experienta auzului acelor cuvinte intr-un anume mod poate fi o parte din intelegere. Dar ar fi gresit in a gandi despre intelegera poeziei ca un simplu alt caz al "auzului ca" tipic al aprecierii muzicale. Adevarat, au fost incercari de a explica experienta literaturii in termenii unei aperceperi de baza de structura si partitura, cum am putea explica experienta muzicii,[5] dar asemenea incercari curteaza absurditatea prin esuarea in a face clar faptul ca apreciem poezia pentru ceea ce inseamna, si nu, in prim plan, pentru sonoritatea acesteia. A avea experienta fata de poezie ca pur sunet nu este a o intelege. Nici nu putem de asemenea intelege poezia in gandirea despre aceasta precum o combinatie a doua elemente separabile – sunet si inteles – cu criterii independente de succes. Este mai precis cand cele doua elemente devin separabile in aces fel in care poezia degenereaza in bombastic, precum in anumite lucrari ale lui Dylan Thomas.

Oarecum, experientele globalizate potrivite muzicii si picturii de asemenea isi gasesc asemanarea in aprecierea literaturii, si este asemanarea unui gen interesant in mod particular. Pentru ca unu anume individ sa aiba abilitatea de a auzi cuvinte intr-un anume fel ce nu poate fi descris independent fata de acelui mod de captivare a insemnataii acestora: experienta limbajului si "experienta" intelesului sunt inseparabile. Este nu mai putin de adevarat faptul ca, in citirea sau auzirea cuvintelor, acel individ le "grupeaza" impreuna in modalitati variate, si aceasta "grupare" face parte din experienta auzului sau cititului in asa maniera in care perceptia unei melodii face parte din experienta de a-si auzi notele constituente. Desigur, experienta de "grupare" a cuvintelor in ansamblu este atat de familiar noua incat imprumutam vocabularul cu care noi in mod normal vrem sa ne referim catre aceasta pentru a descrie globalizarea muzicalului: spunem ca o fraza este precum o propozitie, sau o intrebare (cf. te "Muss es sein?" al lui Beethoven catrena in F op. 135); vorbim despre "punctuatia" muzicala, "frazele" muzicale; si asa mai departe. Si inca "gruparea" noastra de cuvinte ia de asemenea parte in conceptia sensurilor ale acestora: auzim ca grupate impreuna acele cuvinte ce par ca inventeaza o totalitale cu insemnatate. Aceasta este asa chiar daca sa nu intelegem noi cuvintele: noi sa "exprimam" o limba straina in acest mod, chiar inainte ca noi sa-l intelegem. Se gaseste in acest respect faptul ca poezia difera fata de celelalte arte. Experienta noastra in poezie nu rasare pur si simplu din ceea ce este oferit in sens, dar este consecvent la o inteleger principala a mediului poeziei ca un mijloc de discutie, cu o dimensiune semantica care nu poate fi exclusa din gandire. Astfel, cu toate ca aprecierea poeziei este, precum aprecierea tuturor artelor, perceptual in esenta, observam ca relatia sa de a simti este deodata subtila si mai mult abstracta decat acea a celorlalte arte.

La miezul intelegerii noastre despre dictie si metrul poetic, atunci, o varietate de experienta nu in intregime spre deosebire de “auzul ca” ce determina placerea muzicala. Si cu adevarat gasim asta, de fiecare data cand o poezie prezinta ceva ce trebuie inteles, intelegerea isi gaseste finalul intr-o “experienta”, si nu o simpla ipoteza sau parafraza. Nu este sensul, ci impactul replicii “Vezi, vezi, unde sangele lui Hristos siroaie in ceruri!” care necesita silaba adaugata. SI daca este un sens in care poezia este “intraductibila” este din cauza auzim inevitabil cuvintele precum sunt “umplute cu a lor semnificatie” cand atentam la ele esthetic. Un anume cuvant suna bine intr-un anume loc, si in aprecierea estetica a suna correct inseamna a suna de neinlocuit. In versurile frumoase ale lui Mallarme

Que non! par l’immobile et lasse pamoison

Suffoquant de chaleurs le matin frais s’il lutte,

traim o greutate in cuvantul “sufocant” care ar disparea daca am incerca sa punem “etouffant” in schimb. Si este aceasta experienta de greutate ce intra in intelegerea noastra fata de aceasta poezie – intelegerea noastra a starii poeziei.

Fara aceasta expresivitate asupra experientei estetice este intr-adevar foarte dificil a explica pentru natura criticii. Chiar si arta, comparatiei istoricilor carturesti ce au ca tinta, transformarea experientei. Luati exemplul urmator: pus in confruntare cu *Adam* al lui Cranach as putea fi dispus sa tratez personalitatea in maniera nudurilor renascentiste, ale carei nuditati este in esenta lor, semnul unei increderi morale si fizice. Dar in citirea analizei lui Wolfflin ma face sa ma simt mai putin pregatit in a vedea tabloul lui Cranach in asemenea mod[6]. Acum voi fi constient de analogia lui fata de arta Gotica. Figura va aproxima in gandul meu nu despre contemporanele italiene ale lui Cranach, dar mai degraba despre *S. Sebastian* al lui Martin Schongauer, cu formele caracteristice delicate si revarsarea unificata a corpului acestuia, structura si fluturatul spatelui hanei, din acolo traditia draperiei Gotice, cu accentuarea liniei la pretul structurii acestuia. Ca rezultat al acestei comparatii observ fragilitaea figurii lui Cranach cu mai multa putere accentuata. Intr-adevar, ar pute fi cu greu posibil acum in a-l privi pe Adam in mod natural gol: va parea ca cineva ce nu este capabil sa se fixeze pe el insusi din cauza lipsei de haine. Adam al lui Cranach poseda o vulnerabilitate de care chiar Adam al lui Masaccio nu are habar. Cineva poate spune ca, cum inteleg imaginea, si traditia din spatele acesteia, aspectul acesteia incepe sa se schimbe. Chiar si aici, procesul complex al comparatiei isi gaseste capatul intr-o “experienta”. Si, cel putin formal, aceasta experienta este asemanatoare procesului intelegerii muzicii.

Acest lucru nu este de a spune ca nu exista nici o intelegere de arta mai mult de capacitatea de a “percepe cum trebuie”. Exista un inteles in care nimeni nefamiliar cu experientele religioase poate intelege sferturile tarzii ale lui Beethoven, nimeni ignorant fata de civilizatia medieval poate intelege *Divina Comedie*, si nimeni nespecializat in atitudinile Contra-reformarii poate intelege Oratoriul lui Borromini. Dar am fi capabili in a dovedi ca chiar si aici interpretarea poate conduce la experienta, in modul in care, numai cand cunoasterea alerteaza experienta unei lucrari de arta aceasta devine parte din intelegerea acelui individ. Dar asta ne lasa cu o problema noua. Pentru nivele de semnificatie mai inaintate ce afecteaza intelegerea noastra in ale artelor – par a cere acelasi gen de analiza congnitiva precum al interesului esthetic ce il combat in acest capitol. Trebuie, in cele din urma, sa ne intoarcem atentia asupra reprezentarii si expresiei sis a incercam a descrie locul lor aprecierea artei.

CAPITOLUL XII

REPREZENTAREA

La prima vedere pare din fire a lua in considerare pentru reprezentare si expresie in termeni ai unei intregi teorii cognitive a aprecierii si expresiei in termenii unei teorii pe dea-ntregul cognitive a aprecierii, si aceasta va fi in dezacord cu orice privire la acest fapt – cum ar fi al nostru – ce ofera precedenta experientei estetice. In schimb reprezentatia si expresia par a fi proprietati semantice – cai prin care o lucrare de arta se refera mai presus de ea insasi la obiecte si proprietati cu care nu este identica. Pentru a vedea ce reprezinta o opera de arta sau ce aceasta exprima ar putea, in cele din urma, sa fie ca si cum ai vedea la ce se refera o propozitie: ar pute implica invatatul de a intelege opera de arta ca un simbol printre multe altele, cu o functie care este ca functie primara referentiala.

Intelegand o opera de arta va fi asemanator cu intelegerea unei propozitii: va implica o adunatura de anumite propozitii despre obiectele reprezentate si stadiul mintii exprimate. SI este tentant in a spune ca odata ce aceasta intelegere va fi dobandita, o mare parte din signifianta unei opere de arta va fi insfacata. Daca, atunci, atat de mult din semnificatia unei opere de arta va trebui data pur in termeni cu proprietati semnatice, cum putem sustine acea intelegere si apreciere a unei opere de arta nu tine in principiu de problema cognitiva – aceasta nu se compara, de exemplu, precum intelegerea semnificatiei unei propozitii?

Aceasta noua forma a teoriei cognitive trebuie sa fie distinsa de aceea care a explicat aprecierea estetica precum „perceptia" caracteristicilor esteticii. Privirea semantica nu limiteaza aprecierea catre o cunoastere a unor caracteristici specifice al obiectului acesteia. Ce este stiut, in concordanta cu teoria semantica, nu reprezinta un fapt despre lucrarea de arta in sine, cu toate ca aprecierea depinde in a avea ceva cunostiinte in legatura cu opera de arta respective. Din opere de arta invatam nu despre ele insasi ci despre lumea la care acestea se refera. Sunt sisteme de simboluri care ne transmit, precum o limba are ce sa ne transmita, o constientizare a lumii in care traim. Teoria semantica poate, in cele din urma, sa ofere o imagine inteligibila a aprecierii estetice decat teoria perceptiei estetice discutata in Capitolul Trei.

Pentru a trata aprecierea estetica precum o specie a cognitivului este, desigur, sub nici o forma o noutate. Poate cel mai faimos exponent al unei asemenea privinte a fost Hegel, care a conceput arta ca un model al gandirii umane contrastata cu gandirea filosofica; arta cauta sa ajunga la o anume ordine in experienta prin intermediul realizarii unui concept intrupat. Pentru Hegel, precum asemeni idealistilor in general, nu poate exista o distinctie ascutita intre cognitivul si non-cognitivul starilor mentale. Toata viata mentala este un mod de a gnadi, o incercare de a impune ordine asupra fluxului experientei, si al cunoasterii este indeplinirea cu succes unei ordini care pe dealta parte n-ar exista. Privinte similare au gasit expresia in lucrari ale esteticii in traditia analitica: in lucrarea *Sentiment si Forma* apartinand de Susanne Langer, de exemplu, si cel mai notabil, in lucrarea *Limbajurile artei* a lui Nelson Goodman. Este interesant faptul ca Goodman – ale carui privinte voi cauza in a le referi in acest capitol si in urmatorul – preia multe din premisele idealistilor. In particular, el refuza a admite o divizare clara intre starile mentale cognitive si non-cognitive. El ataca acest punct de vedere, pe care le asociaza cu tentative de a descrie aprecierea

estetica in termeni ai „empatiei", prin fapt ca emotiile sun *contrastate* in mod esential cu gandirea. Din contra, el afirma, emotia este ea insasi un mod al cognitivului.[1] Cu toate ca chiar daca gasim argumente pentru a spune ca emotia are un mare rol de jucat in aprecierea estetica aceasta nu arata ca aprecierea estetica nu este o cautare a adevarului. Pentru Goodman, precum si pentru Idealist, atitudinile stiintifice si estetice sunt membrii apropiati ai unui singur spectru; motivul fiecaruia este curiozitatea si constienta finala.

Este de un anume interes a examina apropierea semantica asupra reprezentarii de indata ce teoria semantica ofera o provocare directa pentru tot ceea ce a fost deja spus. Daca teoria din capitolele de mai devreme este corecta, atunci se pare ca scopul reprezentarii va fi sa ghideze imaginatia, in asa fel incat ca gandurile implicate in interesul estetic se vor referi la obiecte predeterminate. Dar a fi interesat fata de un obiect precum o reprezentarenu este necesar a fi interesat in acesta ca scop pentru prezentarea acestor ganduri. Din contra, gandurile insasi ar putea fi legate in mod esential legate de perceptia obiectului estetic, in modul „vederii ca". Pentru a vedea un obiect precum o reprezentare inseamna a-l vedea sub o anume descriere, o descriere ce ar fi parte din motivul cuiva de a tinde spre aceasta sui asadar parte din baza interesului estetic. Insa, doar anumite cai de analizare a „reprezentari" vor fi compatibile cu acest punct de vedere Kantian. In particular vom afla ca analiza noastra trebuie sa restrictioneze locul „adevarului" in interesul estetic. De asemenea, reprezentarea poate aparea intr-o varietate de cai, conform mediului – prin prezentarea aspectelor in pictura, de exemplu, sau prin descrierea directa in cuvinte ale literaturii. Trebuie de asemenea sa aratam ca aceste forme separate (pictura sau descriere) sunt din punc de vedere estetic asemanatoare.

Pentru teoria semantica nu este nici o dificultate in a arata asta. Analogia este tinuta a consta in faptul ca pictarea si descrierea sunt ambele simbolice si trebuie a fi intelese semantic. Cu siguranta, este prin studiu reprezentarii pe care un aparator al teoriei semantice va dori sa arate cum intelegerea noastra fata de imagini se aseamana intelegerea noastra de cuvinte. Pare doar un pas marunt a continua in a descrie ambele reprezentare si expresie in termenii potriviti intelegerii noastre ordinare de simboluri si semne. Chiar daca trebuie sa concluzionam ca este ceva special in intelegerea noastra despre arta – in asa fel incat lucrarile de arta sunt doar simboluri „sugestive", sa spun[2] – poate inca fi ca noi am fi descoperit in teoria simbolismului indiciul multor daca nu la toate intelegerile noastre ale formelor de arta, precum si mai mult al valorii si semnificatiei artei.

Teoria semantica porneste de la premisa ca nu se tine cont de pictura in termeni ai asemanarii, sau in termeni ai similaritatii aparentei, poate relata in mod posibil pentru relatia dintre o imagine si ce am putea numi, de dragul convenientei, „obiectului" acesteia. Cunostiinta noastra in ce poate reprezenta un tablou depinde cel putin intr-o anume parte pe intelegerea anumitor conventii guvernand portretizarea perspectivei, miscare, lumina si umbre. Asemenea conventii nu pot fi explicate in termeni ai unei notiuni de identitate al aparentei dintre pictura si obiect. Goodman,[3] urmandu-l pe Gombrich,[4] a dezbatut faptul ca intreaga notiune a unei identitati ale aparentei indica o conceptie gresita a problemei. Putem doar sa vorbim despre identitatea aparentei daca aparentele ce urmeaza a fi comparate sunt deja, intr-un anume sens, aduse sub clasificare. Nu putem, de exemplu, compara aparenta unei reprezentatii cu modul in care ceva priveste spre ochiul „gol" – nu exista ochi goi. Orice specificatie al modului in care o chestie arata va implica deja *descrieri* ale acesteia ce pretinde acuratetea denotativa este fondata nu mai diferit fata de revendicarile unei imagini.[5] O imagine nu poate, in cele din urma, sa fie comparata pentru acuratete cu o aparenta, si

vorbita despre ea insasi precum o reprezentatie catre extensia care aceasta o copiaza sau imparte acea aparenta. Singurul obiect care are aparentele unei imagini este o alta imagine, dar nu asta reprezinta imaginea.

Este tentant, in vederea acestor dificultati, in a asimila conceptul reprezentarii la acela al referintei. Limpede, este din pricina cuvintelor ce se refera la ce reprezinta romanele. Si de referinta sa nu fie nucleul reprezentatiei, chiar si in artele vizuale? Asta este privinta ganditorilor precum Gombrich si Goodman. Reprezentatia in concordanta cu ce spune Goodman, de exemplu, este simplu o specie denotanta, si, precum denotatia este, in mod primar este intamplarea, pe deplin extensional. Astfel o imagine a Ducelui de Wellington este *ipso facto* (in natura cazului in sine)o imagine a omului care a castigat batalia de la Waterloo. Si oricare ar fi dificultatile care ar putea fi ridicate in calea explicatiei *cum* denotatia sau referinta reiese din extensionalitate, pot fi combatut ca aceste dificultati nu mai sunt usor de rezolvat in cazul limbajelor decat in cazul imaginilor. Odata ce stapanim faptul orecum constructia „a este o imagine a lui b" poate fi interpretata extensional, atunci analogia dintre tablou si descriere devine foarte impresionanta. In ceea ce priveste o descriere denota un obiect in virtutea propriului sau sens – acesta este, atribuindu-i un capitol. In mod similar, putem spune este sensul picturii ceea ce-i permite sa fie denotat. Atribuie un caracter definit obiectului sau. Mai mult de atat, ca o propozitie completa, fotografia continua in a ne transmite ceva *despre* obiectul pe care il denota, si este o imagine onesta catre masura care „spune" ca este adevarat.

Clar, atunci ar trebui sa consideram reprezentarea unui obiect fictional, asa cum am tine cont de goale descrieri. Tabloul fictional are un sens definit, dar nu are referinta. Pictand un obiect imaginar e ca si cum ai scrie o poveste. Daca vorbim despre adecvat, corect, sau spunand reprezentari ale acestor cazuri, poate fi doar din cauza ca tabloul sau poveste transmite informatie despre *genuri* de lucruri ale caror obiecte fictionale le apartin. Ar parea atunci ca realismul in literatura si realismul in pictura sunt notiuni ce relationeaza.

Dar este aici, cred, faptul ca analogia cu limbajul se destrama. Daca descrierea este ca referinta, atunci este discutabil ca trebuie sa fie ambele constructii, extensional si intensional a formei "a este o imagine a lui b", in concordanta cu urmatoarea, ca imaginea este un portret sau o scena imaginara. Cu toate ca avem constructia "X este o imagine al unui unicorn", care duce la nici o referinta la unicorn. Daca ar trebui sa explicam ce este important despre interpretarea extensionala a lui "a este o imagine a lui b" (in care aceasta propozitie determina (**Ð**x) (x=b), atunci va trebui sa fim pregatiti a explica interpretarea presupusa intensional de asemenea. Trebuie sa stabilim legatura a *sensului* dintre cele doua constructii. Daca ar fi sa luam analogiile dintre imagini si simboluri atat de serios pe cat sugereaza, atunci noi nu ar trebui sa permitem chiar daca sau nu *este* un obiect ce corespunde cu ceea ce este „indicat" intr-o imagine, are orice purtare asupra naturii imaginii ca un simbol, sau asupra locului acestuia in schema simbolurilor ce-i permite sa denote. Este proprietatea unei imagini care este marcata de folosirea instensionala a lui „a este o imagine a lui..." pe care trebuie s-o analizam daca privirea semantica a artei este de a avea convingerea si valoarea care si-o impune singura. Trebuie sa aratam ca aceasta proprietate este o proprietate ce apartine unui tablou ca membru unei scheme de simboluri, si ca poate, *ca atare*, sa-si joace rolul in aprecierea estetica in care sunt gandite in general proprietatile reprezentationale de a juca acel rol. In mod cla,r aprecierea estetica a unei fotografii este directionata catre proprietatile ei reprezentationale in acest

(intensionala) sens, si nu la proprietate inaintata, care ar putea sa nu ar putea s-o aiba, la actuala denotare, sau corespondenta cu, un obiect in lume.

Dificultatile pentru teoriile semantice pot fi vazute foarte clar printr-o examinare a parerilor lui Goodman. Goodman dezbate cum ca propozitia „X este o imagine a unui unicorn" este, interpretata intensional, nu relational. Trebuie sa fie interpretata precum sustinerea combinata a doua propozitii „X este o fotografie" si „X este a unui unicorn", unde „a unui unicorn" este interpretata ca un predicat cu un singur loc, indezbinabil.[6] Dar acum intrebarea ce se ridica cum explicam intelesul acestui predicat, „a unui nuicorn" ?" La aceasta intrebare Goodman ofera un raspuns nominalist. Invatam, spune el, sa clasificam imagini ca imagini-unicorn; asta este, noi invatam sa aplicam predicatul „a unui unicorn" lor, si ca clasificam *cu adevarat* in acest fel este un fapt ca o baza si atat de redus ca nevoie de explicare, ca faptul ca noi invatam a clasifica obiecte ca „rosii" sau „barbati", „cai" sau „unicorni". „Tot ceea ce conteaza direct", spune el,[7] „este ca imaginile sunt cu adevarat sortate cu grade variate de usurinta in imagini-oameni, imagini-unicorn, imagini-Pickwick, imagini cai-inaripati etc, asa precum bucati de de mobila sunt sortate in birouri, mese, scaune etc. Si acest fapt este neafectat de dificultatea, in nici unul din cazuri, a definitiilor reglate pentru cateva clase sau extragerea unui principiu de clasificari."

Dar poate fi obiectata imediat catre aceasta care da gres in a explica sensul in care a noastra clasificare de imagini este secundara fata de clasificare obiectelor noastre pe care acestea le infatiseaza. Noi n-am sti ce a ar fi fost spus in aplicare termenului „imagine-barbat" unei imagini doar daca am sti ce a fost spus in plicarea termenului „om" asupra unui element in lumea larga. Dar Goodman crede ca are un raspuns la aceasta:

Putem invata sa aplicam „corncob pipe" sau „stagorn" fara a intelege prima data, sau stiind cum sa aplic, „corn" sau „cob" sau „corncob" or „pipe" or „stag" or „horn" ca termeni separati. Si putem sa invatam, pe baza mostrei, sa aplicam „imagini-unicorn" nu doar fara sa fi vazut sau auzit cuvantul „unicorn" inainte. Desigur, in mare masura invatand ce sunt imaginile-unicorn si descierile-unicorn ajungem sa intelegem cuvantul „unicorn"; si abilitatea noastra de a recunoaste un stagorn poate sa ne ajute in a recunoaste un mascul cand vedem unul.[8] Este vag, oarecum, ca acest raspuns este capabil sa respinga spiritul obiectiei. Ca urmare obiectia ar putea fi la fel exprimata invers, intreband cum sa face ca cunoasterea noastra fata de aplicatia a „imaginea-unicorn" ne-ar putea cumva permite sa invatam aplicatia lui „unicorn"? Ideea este ca, daca nu cumva cuvantul „unicorn" inseamna la fel cand sta singur si cand sa in incasabilul predicat „a unui unicorn", nu avem nici o explicatie la cum am putea face in asa fel incat sa invatam intelesul a ambelor locutiuni la un loc. Aceasta nu este de o dificultate redusa, intrucat noi acum vedem ca ne lipseste o explicatie a faptului ca de ce reactionam la imagini cu unicorni asa cum facem de obicei (de ce ne fac sa ne gandim la unicorni), si ca de asemenea ne lispeste o explicatie asupra faptului a cum ne putem extinde toate limbajurile noastre obisnuite pentru vorbirea lumii de a vorbi despre poze fara a trebui sa invatam trucul iarasi pentru fiecare fotografie pe care o intampinam.[9] *In intregime* a sublinia faptul ca predicatul „a unui unicorn" este inplacabil nu explica faptul ca noi folosim in mod precis acest predicat pentru a identifica locul imaginii intr-o scema de simboluri. Care este functia cuvantului unicorn aici?

Este important in a vedea ca aceasta intrebare nu este pur si simplu o cerere a genului de explicate a semnificatiei unui anume termen care nominalistul il interzice. Noua nu ne trebuie obiect la presupunerea nominalista a teoriei lui Goodman, cu toate ca, aceste presupuneri ar fi putut

incuraja privinta ca aprecierea artei este ca intelegerea de limbaj. Obiectia poate fi exprimata fara a face dezbateri impotriva nominalismului. Pentru ca sa presupunem ca este adevarat faptul ca nu exista nici o explicatie a faptului ca aplicam descrierea „barbat" la toti barbatii, alta decat simplul fapt ca asta e modul in care clasificam. Atunci, desigur, nu va maia fi explicatie de ce numim un barbat barbat, de ce folosim termenul „barbat" pentru a aplica doar la aceasta chestiune. Dar nu urmareste ca nu va fi vreo explicatie la de ce nu includem termenul de „barbat" intr-un predicat complex ce denota imagini de barbati. Desigur, am observat in Capitolul Patru ca ar putea fi explicatii a semnificatie unui cuvant intr-o noua aplicatie in termeni ai intelesului sau anterior, si aceste eplicatii nu au presupus sub nici o forma falsitatea nominalismului ca o privire despre ultima baza a schemei noastre clasificatorie.

Ca trebuie sa fie un raspuns la intrebarea de ce termenul "om" poate sa apara in vizorul contextului intesional "o imagine a…" este sugerat luand in considerare nu natura reprezentarii ci mai degraba modul in care reprezentarea este apreciata. Daca o imagine a unui om este apreciata cum se cuvine trebuie cel putin sa fie posibil a vedea imaginea precum un om (a vedea un om in imagine). Acum vorbim de "vazand o imagine ca om" si clar ne referim in a vedea o relatie intre acest proces si altii care numim "observand un om", "gandindu-ma la un om", si asa mai departe. Este o insusire a primei si a celei de-a treia locutiuni faptul ca in conditii standard care una dintre ele n-ar permite cuantificarea in pozitia ocupata de expresia "un om", avand in vedere ca una poate permite aceasta in cazul locutiunii secunde. Dar desigur ar fi absurd in a concluziona faptul ca, doar pentru ca termenul "om" apare in prima locutiune ca parte a ceea ce este in acest sens un predicat incasabil in doua locuri ('…observa…precum un om'), termenul "om" are un sens diferit aici spre deosebire de sensului sau normal. Din contra, termenul trebuie sa aiba acelasi sens in oricare dintre cazuri, tinand seama ca pentru a explica ce inseamna a vedea ceva ca om trebuie sa luam de buna o abilitate de a aplica conceptul obisnuit ca om, si consta in temrmenii acestui concept obisnuit in va fi formulata eplicatia noastra.

O teorie a reprezemtatiei trebuie, in cele din urma, sa ne permita a explica legatura insemnatatii dintre "om" si "imagine-om". Dar poate oare teoria semanticasa faca asta? O cale naturala pentru incercarea explicatiei necesare ar fi a invoca paralela presupusa dintre tablouri si simbolurile verbale. Astfel putem spune faptul ca un tablou apartine unei scheme de simboluri care sunt folosite pentru a denota obiecte cum ar fi oameni, munti rauri si cai. Prin intelegerea acestei caracteristici invatam sa clasificam tablouri ca imagini a oamenilor, si asa mai departe. Acum este ireprosabil a sugera faptul, daca aceasta asa este, un tablou poate avea un loc in schema simbolurilor care sunt cuvenite pentru a incepe o imagine-om fara a *denota* efectiv un om. Locul acesteia in schema este bazat nu prin referinta sa ci prin sensul acesteia. Este, in cele din urma, conventiile schemei-simbol (regulile-intelesului) care ne-ar permite in a intelege ca un simbol dat deste de genul care ar denota un om. Cu alte cuvinte, explicam notiunea unei om-imagine sau unicorn-imagine asupra analogiei locului termenilor intr-un liimbaj (cum ar fi "om" sau "unicorn") care sunt folosite referitor. Dar ne putem imagina oferind "sens" unei imagini (in felul in care oferim "sens" cuvintelor) intr-un numar indefinit de cai, si aspectul fotografiei ce trebuie sa nu joace rol in determinarea acestui "sens". In asa fel incat relatia dintre reprezentare si apreciere vizuala nu va fi in intregime arbitrara. Explicand notiunea reprezentarii pe aceasta *cale* are consecinta ca reprezentarea nu este de vreo relevanta a interesului estetic. Mai mult de atat, daca explicam notiunea unei imagini-om prin analogia cu locul ocupat de anumite fraze-denotative intr-un limbaj, atunci pare extrem de evident ca imaginile nu au o uzura standard in comunicare, precum au

cuvintele. Daca vorbim despre cuvinte ca denotatoare sau referitoare catre indivizi aceasta nu este in intregime pentru ca termenii singulari cateodata se ivesc extensional. Extensionalul ivirii nu este suficient pentru a securiza referinta. Este necesar de asemenea ca propozitiile in care termenii apar extensional pot fi *folosite* pentru a se referi la indivizi. Cu alte cuvinte, poezia semantica a referintei sau denotatiei se inalta din proprietatea pragmatica a uzului referential. Acum o imagine *poate* fi folosita la ocazia de a posta pentru ceea ce reprezinta, dar aici rolul sau este determinat de cosideratii foarte diferite fata de acelea ce sunt active in interesul estetic. Este esential notiunii unei fraze denotatoare in limbaj ca ar trebui sa fie posibil a o folosi in asertii, in intrebari, in conditionale, in comenzi, si asa mai departe: in actiunile-discurs unde apare referinta. Acum adevarul si falsitatea apartin in mod primar sustinerilor, nu intrebarilor si comandelor. Ar parea, in cele din urma, ca daca ar fi sa folosim analogia cu limbajul pentru a arata cum o imagine poate fi adevarata sau falsa din punct de vedere al ceea ce denota, putem spune ca imaginile pot avea o folosire standard in comunicare, si ca in acest uz ele apar in forma sustinatoare. Dar este discutabil faptul ca noi putem vorbi numai de sustineri unde este in cel mai redus caz posibilitatea ca actiunile-discurs, cum ar fi intrebari sau comenzi. Ne putem imagina imagini fiind folosite pentru a produce sustineri, dar circumstantele in care ne putem imagina asta sunt de asemenea circumstante in care imaginile ar putea fi folosite pentru a pune intrebari sau a face comenzi. In aceste circumstante – care anume, desigur, vor avea nimic in deaface cu aprecierea estetica – imaginile ar functiona precum luminile de semaforiale. Dar nu este contextul interesului estetic ce ofera acest uz imaginilor. Putem fireste invata de la o imagine cum un anume om arata, dar in mod normal nu sunt planuri pentru a presupune ca imaginea este folosita pentru *a sublinia* ca in modul acesta arata acel om. Pentru ca aceasta sa fie posibila, ar fi trebuit sa fim capabili sa distingem cand imaginea nu se subliniaza, dar mai degraba intreband daca acesta era modul in care arata, comandand ca ar trebui sa arate in felul acesta, presupunand ca ar fi aratat in acest mod, si asa mai departe. Este datorita notiunilor acestora ce nu aplicatie partii reprezentarii pictoriale care este obiectul interesului estetic faptul ca teoria semantica se destrama drept pret al aprecierii.

Poate fi discutat faptul ca atunci cand nu putem quantifica intr-un context, atunci ar trebui in primul rand sa cautam o explicatie a acestui fapt in termeni ai unei referinte unui anume subiect mintal – intentie, experienta, credinta sau dorinta – a carei "obiect intentional" cauzeaza referinta in a pierde. Daca "a" este o imagine a lui "b" sunt de inteles ca "a" este intentionat de a se asemana cu "b" sau "a poate fi vazut ca b", atunci "b" ar aparea in fiecare caz precum o parte a unui predicat psihologic complex, si ar servi in a identifica asa numitul "obiect intentional" al unui stadiu mental. Daca acestea ar fi in acest fel, atunci putem explica esecul referintei in timpul conservarii conexiunii intelesului dintre constructiile intensionale sau extensionale ale lui "a este o imagine a lui b' Putem compara cunoasterea cu credinta: daca stiu ca *p* atunci ceea ce stiu este ceea ce cred cand cred ca *p*. Sa presupunem ca *X* stie ca *Fa*. Se urmareste din aceasta ca (E*x*) (F*x*), cu toate ca aceasta nu deriva din "*X*" crede ca *"Fa"*. Cu toate acestea "*Fa* este adevarat". Secundul al acestora detine referinta catre *a* care este in lipsuri din primul. Similar, cineva ar putea dezbate intr-un mod plauzibil faptul ca diferenta dintre sensurile extensionale si intensionale ale "a reprezenta" cantitati cu nimic mai mult decat diferenta dintre, sa spunem, "*a* poate fi vazut ca *b* si (E*x*) (*x*=*b*)" si "*a* poate fi vazut ca *b*" (unde '*a*' si '*b*' sunt termeni singulari). Sensul intensional ar fi atunci mai prealabil, componentul central al intelegerii nici in constructie. O asemenea teorie ar, desigur, intalni nici una din dificultatile care au fost ridicate pana acum.

Oarecum, sunt alte dificultati spre deosebire de aceast simplu aspect al teoriei nu este capabil in a invinge, si pentru binele completului voi sugera cai variate in care teoria poate fi amendata. Mai intai, teoria este neputincioasa in a distinge intre reprezentarile veridice si alte obiecte (cum ar fi nori, umbre etc.) in care aspecte pot fi vazute. Pe de alta parte, nu restrictioneaza eficient raza de obiecte (sensul extensional sau material) al unei imagini date. De exemplu, un portret executat inaintea vremurilor lui Wellington ar putea, cu toate acestea, sa aiba aspectul lui Wellington, dar abia poate fi un portret al lui *Wellington*. In al treilea rand, teoria nu ofera importanta locului conventiei si traditiei in intelegerea noastra a ceea ce o imagine reprezinta.Intr-un final, nu ofera nici un criteriu de realism; spre deosebire de teoria semantica, ce analizeaza notiunea de realism in termenii usurarii cu care informatiile precise sunt conduse, teoria nu ofera un plan pentru distingerea dintre o reprezentare realista si nonrealista a unui singur obiect.

Teoria aspectului trebuie sa permita faptul ca reprezentand este ceva ce fiintele umane fac, si un obiect este o reprezentare doar pe departe pe cat cineva a ajuns sa reprezinte ceva. Tarmuri, nori, si pomi, spre deosebire de imagini, nu reprezinta tipic ceea ce vedem in ele. Mai mult de atat, nu este intotdeauna posibil a vedea imagini ale lucrurilor ce acestea reprezinta (de exemplu: desenul incompetent facut de copil, al tatalui acestuia). Este din cauza ca asemenea consideratii, are apel imediat teoria semantica. A denota, precum a reprezenta, este ceva ce fiinta umana face; nu este judecat in termeni de genul cum vedem produsul final.

In mod clar, teoria aspectului trebuiesa fie imbunatatita pentru a include o referinta a intentiei pictorului: trebuie sa spunem ca un tablou este un tablou a lui X doar daca este *intentionat* de a fi vazut ca X. Ar urma din aceasta definitie faptul ca sunt produsele activitatii umane ce au proprietati reprezentationale; mai mult de ceea ce vor sa reprezinte este independent de cum le putem vedea. Dar nu va fi nimic mai mult despre reprezentatia pictoriala (din punctul de vedere al aprecierii) aceea a aspectului prezentat – aspectul picturii este obiectul adevarat al interesului estetic, si ofera descrierea sub care tabloul trebuie vazut.

Aceasta simpla corectare ne permite de asemenea a birui a doua obiectie, Intentia artistului va servi la restrictionarea (materialului) obiectului unui portret. Pentru ca *a* sa fie o imagine a lui *b* in sensul extensional este necesar ca *a* ar fi trebuit produs cu intentia ca ar fi trebuit vazut precum *b*. Nu este suficient ca *a* ar trebui sa aiba aspectul lui *b* si ca *b* ar trebui, de fapt, sa existe. In acest sens pictura difera de fotografie; in timp ce pentru materialul de obiect o imagine este identificata printr-o intentie, a unui obiect material fotografia este data de un raport, care este pur întamplator.

Includerea unei referinte asupra intentiei in continuare ne permite a raspunde celei de-a treia obiectii. In masura de a sti ce reprezinta un tablou este necesar in a intelege intentia artistului, si este clar ca conventia si traditia poate avea bine un rol important de jucat in a releva intentia. Intentiei este necesar un fundal de asteptari prestabilite, impreuna cu un mediu de actiune in care indeplinirea intentiei este posibila. Artistul, in cele din urma, sa se aplece asupra acelor caracteristici ale traditiei si conventiei ce va permite intentiei sale in a deveni clar, pentru intelegerea noastra a intentiei acestuia va influenta la cum putem vedea imaginea lui. Poate fi obiectat faptul ca daca ar fi dezvaluit ca intentia are un rol atat de important de jucat in intelegerea noastra in arta, este surprinzator ca tablourile nu sunt acompaniate de instructiunile scrise care explica cum trebuie privite. Ar putea parea ciudat faptul ca artistii trebuie sa raspunda pe asemenea ustensile precum traditia si conventia, care sunt de inteles in cel mai bun caz numai cuiva cu un obicei de stabilire de a privi la imagini. Dar sunt doua raspunsuri catre aceasta obiectie. Ca prima

chestie, multe tablouri chiar au, sub forma unui titlu, cateva instructiuni privitoare la cum trebuie vazute. In al doilea rand, este necesar in a ne reaminti despre complexitatea fenomenului al „privind ca". Este intransec notiunii unui aspect care ar trebui sa fie nedeterminat, si din care ambigu. Chiar si cel mai drept-inainte imagine este o imagine a unui obiect al carui proprietati nu sunt determinate de ceea ce vedem. Presupunem ca doamna a carei portret il studiem are o alta parte, aici invizibila, asa cum presupunem ca un tablou pe jumatea dimensiunii a unor oameni luptandu-se nu este o pictura in dimensiuni reale de pitici crenelati. Aceste presupuneri ne determina experienta, ciar daca sunt ele insasi nedeterminate de imagine. Acum daca traditia si conventia joaca un rol in intelegera unui tablou nu este din cauza ca ele ne ajuta pe noi sa vedem asa, sa spunem, o femeie asezata intr-o gradina (cu toate ca ne-ar ajuta sa facem aceasta). Functia conventiilor si traditiilor pe care un tablou le invoca pot de la a atrage atentia asupra unor umbre de expresii si gesturi, la relatii si contrasturi care ar fi pe de alta parte dificile de vazut in configurarea petecelor colorate. Dar aceste umbre fine si relatii sunt vazute in imagine, precum conturul fizic este vazut. Nu vedem doar un chip de femeie, ci si a unei fete ce a cunoscut suferinta, o fata pe are cineva a admirat-o, si asa mai departe. A te baza pe instructiuni verbale pentru a duce la aceste umbre de gand, si sentiment ar fi de a submina interesul observatorului, pentru a-i indeparta atentia de ceea ce este vizual mai precis de unde are el mai multa nevoie a se uita si de a observa. Conventia si traditia de a imbina tabloul cu un sens al intentiei; menirea artistului devine prin ajutorul acestora o realitate vizibila. Observatorul este intotdeauna dispus sa intrebe „De ce a atras artistul atentia supra „*acelei*" chestiuni?", o intrebare care, in afara oricarei determinari a ce sau ce nu ar trebui sa fie portretizat intr-un tablou, de-abia are sens. Putinul care putem sa-l spunem este ca, fara conventii, nu ar fi insemnatate dramatica in arta.

Ca un exemplu, am putea lua in considerare Exploatarea lui Manet a conventiilor Venetiei in a lor Olymphia. Tinandu-se de formula Titianului, implicand o figure ce acompaniaza, si o imbalsamare bogata in draperie, Manet a fost capabil de a crea o relatie vizuala intre modelul lui si prototipurile ei Venetiene ce divulga – ca o impresie vizuala predominanta – mai mult caracterul feminin. In Titian draperia si acompaniamentul figurii sunt un caracteristic folosit pentru a socoti naturaletea trupului gol pentru a o aduce in relatie cu comertul normal mondial. Ca rezultat, sexualitatea este a imblanzi, si demnitatea figurii umane accentuata. In Imaginea lui Manet, pe de alta parte, atmosfera a fost zguduita de una sau doua mici dar imense atingeri sugestive – cordonul din jurul gatului, sabatele vulgare pe picioare – ce restaureaza un fel de neliniste sexuala la un nivel destul de diferit.

Imaginea dobandeste o senzualitate trista, urbana, si din acest motiv vedem caracterul femeii din imagine, asa cum ii vedem straniile imprejurimi. Manet a realizat aceasta ciudata valoare sprijinindu-se pe o traditie de care s-a desprins cu un maxim de economie a mijloacelor, in asa fel incat asteptarile noastre sunt in acelasi timp incurajate si tradate. Din acest motiv intentia sa poate fi inteleasa prin impresia vizuala ce joaca un rol atat de important in interesul nostru estetic.

A se nota ca eu am tratat conventia nu ca o parte a analizei descrierii, ci ca pe un factor intre mulţi altii care ne trezesc interesul in ea. Conventia functioneaza ca un index direct si inteligibil a intentiei artistului. Dar sub nici o forma acest lucru nu reprezinta singurul efect al conventiei in arta, de aceea voi reveni asupra acestui subiect pentru a-i etala cateva din sensurile largi. Merita a fi remarcat, totuşi, ca, introdus in acest fel, prin notiunea de conventie, accentul pe intentie nu implica sub nici o forma eterogeneitatea judecatii estetice.

Ultima obiectie este cea mai interesanta dintre cele patru. Cum este posibila explicarea conceptului de realism in pictura? Se ştie ca nu vom gasi nici un criteriu pentru reprezentarea realistica in notiunea de asemanare, din moment ce o pictura se va asemana mai mult cu o alta pictura decat cu orice altceva. Maximum ce poate face o pictura este sa semene cu imaginea obiectului. Dar cum putem justifica acest gen de asemanare fara sa invocam notiunea de aspect? Astfel Goodman critica teoria de asemanare a realismului pe motivul ca referindu-ne la realismul unei picturi, nu facem altceva decat sa afirmam usurinta cu care o recunoastem vizual ca pe un simbol al obiectului sau. Nu este nici un criteriu independent in ceea ce priveste asemanarea a doua obiecte: cu siguranta nu este nici un criteriu care sa se descopere in stiinta opticii geometrice pe care teoriile de perspectiva sa se bazeze.

Eu cred ca aceasta critica a teoriei asemanarii este nefondata. Cu siguranta alternativa lui Goodman nu este suficienta; pictura copilului ce-l reprezinta pe tatal sau poate fi mai usor de recunoscut decat un portret realist in *chiaroscuro.* Mai mult, este gresit, asa cum rezulta din discutiile de mai sus, a analiza notiunile unui aspect in termenii identitatii de aparenta. Un animal poate intelege identitatea de aparenta, dar nu poate, in mod logic, sa perceapa un aspect. De asemenea, unele picturi seamana cu ceea ce reflecta, si masura in care realizeaza acest lucru este procentuala. O rata seamana cu alta, o rata-momeala arata foarte asemanator, o fotografie color de marime naturala a unei rate este de asemenea, din anumite unghiuri, o asemanare plauzibila, si tot asa, intr-o scara descendenta pana ce ajungem la ratele ce pot fi recunoscute in piesele nearanjate ale unui puzzle sau in cutele unei bluze imprimate. Ce mai importanta diferenta intre cazurile din extremele din acest spectru este ca, in primul caz trebuie sa gandesti daca vrei sa vezi aspectul in pictura, in celalalt caz (al asemanarii) nu trebuie sa gandesti ca sa vezi similaritatea – inclini spre a lua obiectul din fata ta drept o rata, si acest lucru nu presupune perceperea vre-unui aspect.

Acest fapt ne ofera imediat un criteriu pentru a deosebi cazul in care X il vede pe a ca b, de cazul in care a ii seamana lui b. In ultimul caz, putem spune ca pentru X, a seamana cu b daca, in mod obisnuit, si bazandu-ne doar pe felul cum arata a, X l-ar lua pe a ca fiind b. cu alte cuvinte, identitatea de aparenta implica permanenta posibilitate de iluzie. Nu putem spune ca X s-ar pacali. In multe cazuri el poseda informatii suplimentare – precum faptul ca el se uita la o pictura – care il opreste de la a-l confunda pe a cu b. dar aceasta nu este o obiectie discutia noastra despre similitudine. Pentru a face definitia clara, totusi, noi trebuie sa specificam ce ar trebui sa se inteleaga prin fraza: bazandu-se doar pe felul cum arata a. Aici trebuie sa luam in considerare faptul ca ochii lui X sunt deschisi si directionati catre a, X este constient, a cauzeaza in X, prin intermediul ochilor sai, credinta ca exista ceva pe care X l-ar lua in mod natural drept b, etc. dar oricum am analiza notiunea de privit, solutia problemei de identitate a aparentei ramane.

Cazul in care „vedem precum" nu implica identitatea de aparenta in acest sens – in caz contrar, majoritatea pictorilor ar di fost trompe-l"oeil. „A vedea precum" nu implica nici o tendinta spre iluzie. Putem afirma aceasta, spunand ca expresia centrala a unei experiente senzoriale este de asemenea expresia unei credinte perceptive, expresia centrala a „a vedea precum" este expresia unui gand neafirmat. Daca am cauta o analiza a realismului in termenii aparentei, asadar, nu am fi doar fortati sa concluzionam ca numarul picturilor realiste este extrem de mic, dar noi ne-am limita la o imagine naiva, iluzorie a experientei estetice care a fost respinsa in capitolul 9.

s-ar putea spune, totusi, ca „a vedea precum" presupune perceptia similaritatii aparentei, si ca noi ar trebui sa definim realismul in termeni de similitudine. Dar descoperim ca, fie

ca invocarea similitudinii nu ne spune nimic, sau ca ii confera un oarecare mister recunoasterii realitatii. Notiunea de „similitudine a aparentei" poate fi interpretata intentional sau material. Prin interpretarea intentionala inteleg sensul in care similitudinea de aparenta depinde de o similitudine dintre experienta de a vedea un aspect si experienta de a vedea un obiect. In capitolul 8 am discutat ca exista cu adevarat aceasta similitudine, dar ea ar trebui inteleasa ca fiind „ireductibila??". Poate fi explicata numai ca asemanarea ce exista intre experienta de a-l vedea pe X ca Y si experienta de a-l vedea pe Y. In cazul prezent, nu ne este oferit nici un criteriu independent de realism. Prin interpretarea materiala inteleg sensul in care „similitudinea de aparenta" este explicata in termeni de mai multa sau mai putina concordanta in caracteristici vizuale intre pictura si obiectul sau (sau intre pictura si vre-un obiect care este identic in aparenta cu obiectul picturii), impreuna cu specificarea directiei de concordanta. De exemplu, am putea testa similitudinea de aparenta scanand pictura si obiectul sau de la stanga la dreapta, de sus in jos, potrivind culorile unele cu altele. (O multitudine de proceduri se recomanda de la sine.) Dar acum noi nu vom putea sa explicam de ce recunoasterea realismului este imediata, si nu depinde de o comparatie bucata cu bucata intre pictura si obiectul ei.

De fapt, putem defini realismul mai bine daca ignoram de tot „aparenta": aici se potriveste metoda semantica pentru a studia reprezentarea. Dar nu urmeaza sa renuntam la notiunea de aspect. O reprezentare realista „a" a fetei lui „b" nu este una unde „a" seamana cu fata lui „b", ci una unde fata pe care o vad in „a" este ca fata lui „b". Asa se explica de ce recunoasterea realismului este imediata, deoarece fata pe care o vad in pictura, fiind un obiect intentionat vizibil, isi prezinta caracteristicile imediat. Acum exista un sens precis in care ce vad eu in pictura impune conditii infatisarii din pictura. Daca „a" este vazut ca „b" atunci, daca „b" are multe caracteristici, trebuie sa fie o multitudine de caracteristici observabile in „a". nu putem vedea o fata rotunda intr-un contur patrat si nici o fata cu urechi intr-un cerc perfect. Sa presupunem ca vedem urmatoare figura drept fata. Aici intalnim diferite probleme care nu se aplica: spre exemplu,"Ce fel de urechi are fata? Ce tip de urechi are? Nas? Ce culoare are?", etc. Si daca intreb ce forma are fata, raspunsul trebuie sa fie „Patrata"- o caracteristica pe care nici o fata nu o poate avea. Cu cat sunt mai multe intrebari de acest gen, care fie nu au raspuns sau raspunsul prezinta niste calitati care ii lipsesc obiectului reprezentat, cu atat reprezentarea este mai putin realista.

Aceasta reprezentare a realismului ne ajuta sa trecem o concluzie interesanta. Nu fiecare caracteristica a fetei pe care o vad in pictura este o caracteristica a aparentei ei (ex: culoare sau forma). De aici o reprezentare realista a aparentei unei fete poate sa fie nerealista intr-o anumita privinta. Se poate spune ca , in timp ce portretul lui Hristos pictat de Guido Reni este o reprezentare realista a aparentei unei fete suferinde, portretul lui Hristos al unui artist mai primitiv (precum Cimabue) este mai realist in descrierea suferintei: el dezvaluie mai mult din suferinta. Realismul ramane tot realism intr-o anumita privinta. S-ar putea spune ca Florentines avea dreptate sa-l laude pe Masaccio pentru ca a descoperit un mod mai realist de a picta. Ce este realist pana la urma nu este relativ la usurinta cu care informatia se transmite. Cu alte cuvinte, definitia pictarii in termenii prezentarii unui aspect conduce in mod natural spre un concept deslusit despre realismul in pictura. O pictura reprezinta „b" daca intentioneaza sa fie vazuta ca „b"(unde b reprezinta un nume, o descriere sau o descriere nedefinita). Pictura este o reprezentare de succes daca poate fi vazuta ca „b", si ea este realista daca poate fi vazuta ca un obiect ce se aseamana cu b. o asemenea poveste n-ar trebui sa ne faca sa ne indoim despre cum aprecierea caracteristicilor de reprezentare in pictura pot avea interes estetic, asa cum am descris in Capitolul Zece.

A se nota totusi ca noi trebuie sa ne indepartam de fosta discutie a logicii descrierii estetice. Deoarece spunand ca o pictura reprezinta „b” ma refer la o proprietate adevarata a lui: spun ca el trebuie cu adevarat sa fie vazut ca b. Acesta este o realitate despre pictura, si anume ca eu stiu daca il vad pe „b” in ea sau nu. Dar aceasta deviere nu trebuie sa ne ingrijoreze intr-adevar, vom descoperi nevoia unei devieri asemanatoare analizand conceptul expresiei. In ciuda faptului ca, caracteristicile importante ale reprezentarii si expresiei trebuie sa fie declarate in termenii reactiei noastre la opera de arta, logica acestor doua notiuni (sau, in cazul expresiei, poate fi) o logica a descrierii. Din acest motiv ei se dedica unei teorii cognitive a interesului estetic. Aceasta deviere de la standardul logic al judecatii estetice nu are consecinte serioase in ceea ce priveste teoria noastra a aprecierii.

Pana acum n-am spus nimic despre reprezentarea in alte forme de arta decat pictura. In ce fel seamana reprezentarea pictata cu cea din literatura? Si are sens sa-i acordam proprietati reprezentationale muzicii? Raspunsul la prima intrebare este clar. Vorbim de reprezentare in literatura nu doar pentru similaritatile formale ale picturii sustinute de teoria semantica, dar si, in primul rand, pentru ca este un loc pentru descriere in aprecierea literaturii care este similar cu locul picturii in aprecierea artelor vizuale. Putem sumariza similaritatile dupa cum urmeaza: in primul rand, pentru a intelege o piesa de literatura ca o reprezentare noi ar trebui sa renuntam la judecata adevarului ei literar; noi o apreciem nu ca un mijloc de a transmite informatia, ci ca un vehicul al gandurilor in orice forma. Gandul implicat in aprecierea literaturii este, in mod caracteristic, „neimplicat”, dar asta nu inseamna ca adevarul nu este relevant interesului estetic. Dimpotriva, fara a te interesa de adevar, ar fi imposibil sa te intereseze semnificatia, si de aici imposibilitatea ca literatura sa te intereseze per total. Acum este un sens in care cineva poate aprecia o poezie,pentru adevarul pe care-l spune, precum poate aprecia versurile lui Blake:

Iubirea cauta doar satisfactia proprie,

Sa-l lege pe altul placerii sale,

Se bucura de disconfortul altuia,

Si construieste un Iad sa faca ciuda Raiului.

In mod similar, cineva ar putea admira o piesa de teatru sau un roman pentru adevarul din viziunea lor, unde adevarul inseamna descriere adevarata. Aici, gandurile „neafirmate” necesare intelegerii operei, existenta lor poate depinde in recunoasterea unor adevaruri complexe transmise de roman sau de piesa. Este o parte a impuritatii romanului ca, mai mult ca alte forme literare, planeaza in acest fel intre discursuri afirmate si neafirmate. Dar in nici unul din aceste cazuri adevarul nu reprezinta obiectul aprecierii: daca ar fi fost asa, atunci continutul lucrarii ar fi putut fi parafrazata in orice mod abstract, si interesul cuiva nu ar supravietui mai mult decat perceptia adevarului ei. Un interes doar in adevar trebuie sa trateze toate operele de literatura ca documentare, in maniera „realismului social”.

In al doilea rand, reprezentarea in literatura e ca reprezentarea in pictura in aceea ca e partial dependenta de intentiile autorului. Din moment ce intentiile sunt realizate din limbaj si din moment ce limbajul literaturii este, in general, limbajul cititorilor de literatura, ar putea parea ca ar trebui sa fie o mica discrepanta intre intentie si rezultatul final. Dar inca o data, trebuie sa ne amintim ca ceea ce e reprezentat in literatura este nu numai o schita grosolana a vietii umane, dar si

detaliile rafinate – nuante de comportament si complexitati motivationale. Cunoasterea intentiei autorului poate fi un ghid important in drumul nostru printre aceste lucruri greu de cuprins. Descoperirea intentiei nepoate influenta intregul mod de a citi literatura, si fara a intelege conventiile prin care intentia este canalizata, este foarte des imposibila dobandirea unui simt literar. Astfel, cunoasterea intentiei determina aprecierea unor procedee precum ironia, care in schimb determina cunoasterea a ceea ce este descris. In Ulise de Joyce, cand cei doi eroi, Bloom si Stephen, se intalnesc in cele din urma, naratorul imaginar din"Ithaca" reuseste, intr-o serie de intrebari si raspunsuri devastatoare, sa distruga orice parere ca ceva s-ar fi intamplat intre cei doi. In acest procedeu recunoastem intentia de a neutraliza posibilitatile dramatice. (pentru ca nici un fel de relatie nu se poate realiza in aceasta intalnire care sa nu fie sentimentala sau banala). Ajungem sa intelegem ca, in timp ce prezenta lui Stephen genereaza in Bloom un sentiment de responsabilitate paterna, si pentru prima oara se vede pe el insusi ca un individ care sta impotriva curentului unei simple existente animalice, mostenind constiinta si perpetuand-o, Stephen nu poate fi obiectul sentimentelor lui. Dimpotriva, o recunoastem ca implinirea naturala a experientei lui Bloom, legand capetele zdrentuite ale aventurii sale de o zi, si acordandu-i aureola autoritatii morale pe care s-a chinuit toata ziua sa o merite. In acest fel, intelegerea noastra a personajului Bloom este determinata de simtul ironiei autorului, o intentie ce nu este nicaieri afirmata, dar care se reflecta in structura si limbajul operei. Prin astfel de revelatii discrete ale intentiei stilurile literare se dezvolta, si prin dezvoltarea stilului literatura devine capabila sa reprezinte cu usurinta ceea ce cititorului obisnuit i-ar lua o viata ca sa observe.

In final, este loc pentru o notiune de realism in literatura: realismul reprezinta descrierea lucrurilor deosebite ca lucruri obisnuite. Realismul a devenit numele, nu unui mod special de reprezentare, ci unei alegeri specifice in ceea ce priveste subiectul: obiectul pe care un scriitor realist il descrie este ales pentru a exemplifica un tip. Dar acest gen de realism este, dintr-un punct de vedere logic, o ciudatenie.

Vorbind in mare, atunci, reprezentarea are un loc in literatura comparabil cu cel din pictura, chiar daca apare intr-un mod diferit; ceea ce reprezentarea ofera consumatorului de arta este in fiecare caz acelasi lucru. Reprezentarea este deci o proprietate, cu radacina in intentie, si valorificata in forme care au un grad de regularitate inter-subiectiva – un aspect vizual identificabil, si structurile sintaxei engleze acceptate. In ambele cazuri centrul reprezentarii este intentional, divortat de referinta. Aceasta este o consecinta naturala a faptului ca interesul nostru in arta nu reprezinta un interes in adevarul literar. Aceasta intentionalitate a reprezentarii poate fi observata mai clar in teatru. Ce se petrece in timp ce urmaresc o piesa seamana cu ce se petrece cand vad anumite lucruri petrecandu-se in viata. Astfel, pot arata cu degetul spre un actor de pe scena si sa afirm "Uite-l pe Regele Lear". Scena e ca o iluzie si aprecierea mea in legatura cu ceea ce se petrece pe ea, precum aprecierea mea a artelor vizuale, este amestecata pe jumatate cu credinta. Dar este interesant de notat ca in momentul in care arat cu degetul si afirm „Uite-l pe Relege Lear", aceasta indicatie nu ofera nici un fel de denotatie sensului cuvintelor mele. Pentru ca spre ce indic (vorbind „material") este definit in totalitate – ca un om de varsta mijlocie care traieste in Grantchester si care vinde vechituri in piata. Dar aceasta descriere, chiar daca se potriveste cu ceea ce indic, nu i se potriveste Regelui Lear. Sunt intrebari semnificative care pot fi puse despre ceea ce indic, care nu pot fi puse despre Lear. Unele intrebari despre Lear nu au, in mod logic, un raspuns. Deoarece Regele Lear, ca toate fictiunile, este caracterizat neprecis. Intrebandu-l ce a mancat la micul dejun, e ca si cum am intreba cum arata Sf. Caterina a lui Piero din cealalta parte.

Am vazut ca ceea ce face reprezentarea posibila in literatura cat si in pictura, este existenta unui mediu prin care artistul ne poate directiona in mod eficient gandurile spre obiecte pre-stabilite. Nu este loc de indoiala ca pictura are aspectul unui om, sau ca o propozitie descrie o anumita stare de fapt, si prin aceste realitati este posibila transmiterea gandului catre obiecte determinate. Putem spune oare ca mediul muzicii contine o relatie similara cu lucrurile pe care le reprezinta? Cu siguranta vorbim despre muzica de parca ar avea putere descriptiva:fireste, intreaga teorie a leitmotif-ului se bazeaza pe aceasta prezumtie. Si cand explicam descrierea prin muzica, ne referim din nou la experienta de „a auzi precum". Dar o problema rasare imediat. La fel cum o pictura este perceput ca ceva vizibil, la fel, se poate discuta, si o fraza, acord sau poem simfonic pot fi percepute ca ceva audibil. Acum, singura trasatura a unui obiect este sunetul, si aceasta proprietate abia se poate compara cu complexitatea unei picturi sau a unei opere narative. Muzica pasarii din Siegfried poate fi inteleasa ca muzica unei pasari, la fel cum pasajul din La Mer poate fi inteles ca sunetul valurilor sau chemarea pescarusilor. Dar daca la atata lucru s-ar limita descrierea muzicala, atunci ar fi de mic interes.

De fapt, muzica mai reprezinta si alte lucruri in afara de sunete: rascumpararea Iubirii, Sfarsitul Lumii, fragilitatea lui Melisande – acestea sunt toate corelate cu leitmotif-uri recunoscute. „Descrierea" aici nu reprezinta proprietatea exclusiva a simbolismului romantic: daca ar fi fost asa, poate ca ar trebui sa o tratam ca o ciudatenie. In traditia muzicii de pian franceze, spre exemplu, subiectul a fost privit de multe ori ca fiind esential. Privitii spre exemplu pe „Les Petites Cremieres de Bagnolet" din Dix-Septieme Ordre de Couperin sau „Les Pans dans la Neige" din cartile de preludii ale lui Debussy. Noi vedem ca ceea ce trece drept descriere in muzica nu este in nici un caz un privilegiu al operei, si nici nu rezulta dintr-un cod de simboluri auditive de tipul celor folosite cu un afect ametitor de catre Wagner.

Pare sa nu fie nici un motiv a priori pentru care muzica sa nu descrie in aceeasi maniera ca si pictura – prin prezentarea intentionata a unui aspect. Pentru ca atunci cand aflam ca o piesa de muzica are un statut descriptiv, atunci aspectul ei se poate schimba pentru noi, chiar si atunci cand ceea ce descrie nu este un sunet. Dar analizam barele din La Mer in Ex 1. Putem lua muzica de aici ca o descriere a umflarii usoare a apei marii. Cand facem acest lucru, observam ca aspectul muzicii se schimba pentru noi: incepem sa auzim o putere enorma si o tensiune in linia melodica, comparabila cu tensiunea invizibila a unei meri linistite. Dar ceea ce este reprezentat este ceva inaudibil. Putem spune atunci ca ceea ce auzim cand ascultam muzica este usoara umflare a apei?

Aici dam peste ceea ce poate fi cea mai puternica obiectie viziunii ca descrierea are un loc in muzica comparabil cu locul ei in restul artelor: cineva poate intelege muzica „descriptiva" fara ca sa o trateze precum o descriere, intr-adevar, fara ca sa fie constient de statusul ei. Pe de alta parte, simpla sugestie ca cineva i-ar putea intelege Nightwatch lui Rembrandt, spre exemplu, fiind indiferent sau ignorant de statutul ei descriptiv, este absurd. Sugestia a fost facuta, desigur, din moment ce orice absurditate posibila a fost, intr-un moment sau in altul, sustinuta in teoria artei, dar e in mod ordinar lipsit de interes. Daca putem sa ne imaginam o pictura ce poate fi inteleasa independent de statutul ei descriptiv, atunci ne imaginam o pictura abstracta. Si in timp ce picturile abstracte au uneori nume, statutul lor descriptiv este la fel de discutabil ca si in cazul muzicii.

Sa ne intoarcem, atunci, la exemplul nostru. Amintindu-si marea, cineva este condus sa inteleaga un aspect al muzicii, dar se pare ca acest aspect este separat de descriere. Nu este nici

un fel de absurditate in a presupune ca eu as putea auzi tensiunea in linia muzicala in timp ce nu sunt constient ca el descrie marea. Descrierea nu determina intelegerea noastra a muzicii in felul in care determina intelegerea noastra a picturii sau a prozei.

Alta particularitate a muzicii merita mentionata. Cand muzica incearca descrierea directa, are tendinta sa devina transparenta obiectului sau. Descrierea face loc reproducerii, si mediul muzical decade, devenind inutil. Astfel linguriţele danganind din Domestic Symphony de Strauss, si lovirea nicovalei din Rheingold, nu sunt atat de mult sunete descriptive cat sunete reproduse, care in consecinta, se detaseaza din structura muzicala si ies in relief. Rare sunt exemplele in care muzica poate fi auzita ca un sunet, fara ca sa-l reproduca. Cantecul pasarii deja mentionat este un exemplu, dar poate un caz mai interesant este cel al muzicii de dans di Actul II, Scena 4 din Wozzek. In Don Giovanni, Mozart a pus o orchestra usoara pe scena dar aceasta orchestra nu a imitat sunetele muzicii populare; le-a recreat. Descrierea a fost realizata prin conventia pur non-muzicala, ca ceea ce este pe scena este parte a actiunii. In Wozzeck, pe de alta parte, gasim uimitorul efect al unei imitatii a muzicii de dans vieneze scrisa in predominanta expresie a-tonala idiomatica (vezi ex.2). Muzica joaca un rol in descrierea tonala, deasupra faptului ca este executata pe scena. Pentru ca muzica trebuie a ascultata precum tonalitatile robuste ale lui Johann Strauss, si totusi, poate fi inteleasa in acelasi timp in termeni a-tonali. A fost nevoie de extraordinarul geniu al lui Berg pentru a realiza acest efect, si eu cred ca trebuie sa privim descrierea autentica in muzica precum un fenomen rar si periferic. Desigur, din timpurile lui Aristotel era o banalitate ca muzica sa imite lucruri precum miscarea valurilor, zborul unei pasari, pulsul nelinistii si nobilitatea unui gest. Dar „imitatia" aici se refera la o calitate a artei pe care inca nu am analizat-o. pentru ca imitarea muzicii este mai degraba evocativa decat exacta; ea transmite ideea lucrului in loc de lucrul insusi. De aici, cand vorbim despre faptul ca muzica descrie miscarea marii, sau inexorabilitatea destinului, si cand vorbim despre muzica nu ca descrierea ci ca expresia acestor lucruri, atunci vorbim despre unul si acelasi fenomen. Si aceasta tranzitie de la descriere la expresie nu este in nici un fel o particularitate a muzicii. Guernica, de Picasso, spre exemplu, ce reprezinta bombardamentul unui oras de provincie, reprezinta de asemenea ororile bombardamentului; si aici descrierea si expresia coincid. Se pune la indoiala ce inseamna sa descrii operele de arta in acest fel, parere pe care noi acum trebuie sa o schimbam.

CAPITOLUL XIV

EXPRESIA

Au fost numeroase incercari de a analiza notiunea de expresie, care s-au dovedit a fi recalcitrante. Dificultatea apare, cred, dintr-un conflict intre doua caracteristici importante ale conceptului. Pe de alta parte, expresia in arta trebuie sa fie legata de activitatile comune ale expresiei – de prezentarea publica a gandurilor si sentimentelor. Pe de alta parte, expresia estetica este intotdeauna o valoare: o lucrare ce este expresiva nu poate fi un esec total. Aceste doua caracteristici par sa forteze analiza conceptului in doua directii distincte, si in acest capitol voi incerca sa arat cum acestea se pot reconcilia.

A doua caracteristica – legatura cu o valoare – conduce in directia unei teorii „afective" a expresiei. Daca a „recunoaste" expresia inseamna deja a avea o reactie fata de un obiect, atunci devine imposibil sa privim expresia cu indiferenta. Acesta a fost argumentul principal pentru faimoasa teorie a expresiei a lui Santayana in termenii unei asocieri „fuzionate":

Daca expresia s-ar fi constituit din relatia externa dintre obiect si obiect tot ar fi expresiv in mod egal, nedeterminat: expresia depinde de uniunea a doi termeni, dintre care unul trebuie sa fie oferit de catre imaginatie: as putea privi expresivitatea cu indiferenta, nu va fi o frumusete pana cand nu inund simbolurile insele cu emotiile pe care ele le trezesc si gasesc bucurie si dulceata in insesi cuvintele pe care le aud.

Teoria lui Santayana – in timp ce se bazeaza pe ideea neexplicata a „fuziunii" – ofera o enumerare a termenilor emotiilor nu diferita de cea pe care o apar eu. Dar poate oare sa acopere cazurile mai complexe de expresie, cazuri in care judecata ca un obiect exprima tristete nu poate fi inlocuita fara pierderea sensului judecatii ca este trist? De fapt, teoria lui Santayana nu poate sa explice de ce folosim cuvantul „exprima" pentru a exprima relatia, consideratam a fi asa de importanta, dintre o opera de arta si o stare a mintii.

In apararea teoriei afective s-ar putea obiecta ca noi nu suntem constransi sa folosim cuvantul „exprima" in acest fel. Termenul „expresie" nu se impune in descrierea artei. Daca ar fi asa, atunci teoriile care privesc expresia ca principala valoare in arta gresesc, in timp ce cu toate acestea insista ca expresia este aici fenomenul obisnuit cu care ne intalnim in fiecare zi. Intr-adevar, se intampla des ca in loc sa spunem ca un cantec exprima melancolie, ca acest capteaza, este plin de, capteaza sau chiar evoca melancolia. Ce vrem de fapt sa spunem cand ne referim la un cantec ca este o expresie a melancoliei, poate fi spus si in alt fel, folosind termeni care in alte contexte nu au aceeasi insemnatate ca termenii pe care ii inlocuiesc aici. S-ar putea, atunci, ca termenul „expresie" sa fie, pe buna dreptate, unul destul de nesigur.

O caracteristica interesanta a folosirii termenului „exprima" in estetica, este aceea ca el poate fi usor inlocuit cu termenul „expresiv". In arta nu este nici un fel de expresie fara expresivitate; o opera de arta este o expresie a mahnirii, numai daca exprima mahnirea. Aceasta inseamna ca conceptul estetic de expresie nu poate fi identificat cu conceptul non-estetic al expresiei naturale. Gestul este o expresie naturala a unei trairi daca este simptomul acelei trairi, si un simptom nu trebuie sa fie expresiv. „Expresivitatea" are legatura cu impactul: un gest expresiv este un gest dezvaluitor sau elocvent. Expresia devine expresivitate numai cand reuseste sa aiba succes, si conceptul de succes nu are o aplicare clara notiunii de simptom. Pe de alta parte, are o aplicare pregatita limbajului, unde cineva poate sa aiba mai mult sau mai putin succes in a transmite ceea ce doreste. Pana intr-acolo incat alegerea lui de cuvinte este reusita , este demna sa fie numita expresiva in ceea ce priveste subiectul – cf. „El a vorbit foarte expresiv despre situatia in care se afla regele". Aceasta ar putea sugera ca trebuie sa ne indreptam privirile catre limbaj pentru a putea intelege expresia in arta.

Din pacate, dupa cum o sa argumentez in detaliu mai tarziu, analogia cu limbajul ramane o analogie. Limbajul este expresiv prin conventiile care ii ofera referinta: este expresiv pentru ca exprima ganduri. Dar o lucrare artistica nu este expresiva in acest fel. Este des foarte dificil de identificat ce este exprimat intr-o lucrare artistica. Desigur, nu este important de stiut ce anume este exprimat, chiar daca este tot timpul important a intelege expresivitatea unei opere de

arta. Aceasta a condus la ideea ca expresia in arta este in mod esential intranzitiva; „expresia" inseamna „ expresivitate" si o lucrare de arta expresiva trebuie sa exprime ceva precis la fel de mult ca titlul „expressivo" de pe o partitura. Pe de alta parte, tot scopul expresiei lingvistice este zadarnic daca cititorul nu este capabil sa descopere ceea ce este exprimat. (Ceea ce nu inseamna ca limbajul nu poate fi la fel de expresiv ca o opera de arta - el poate, din moment ce poezia este posibila).

Dar in timp ce expresia naturala si lingvistica ofera modele nepotrivite pentru expresia artistica, sunt alte activitati care sunt mai apropiate. S-a discutat ca „dovedirea" si „expresia" sunt doua lucruri diferite, si chiar daca uneori folosim acelasi cuvant pentru a ne referi la ambele activitati, acest fapt n-ar trebui sa ne distraga de la a vedea diferentele cruciale dintre ele. Pentru ca expresia este in primul rand intentionata. Cand cineva isi exprima sentimentele, el nu face ceva doar datorita acelui sentiment, el pune sentiment in ceea ce face. Rezulta ca exista o intentie clara in spatele activitatii expresive.

Acum, aceasta ne-ar putea duce cu gandul ca expresia in arta poate fi explicata pana la urma in termenii unei paradigme non-estetice. Pentru ca expresia, ca descrierea (reprezentarea), este o caracteristica estetica ce apartine numai operelor de arta; de aici, nu este artificial sa o privim ca fiind definita, la fel ca reprezentarea, in termenii intentiei. Interesul nostru in lucrari de arta expresive se leaga cu interesul in acele lucruri pe care le fac oamenii sub tensiunea emotiilor. Pentru a intelege expresia in arta, trebuie mai intai sa intelegem intentia care subliniaza expresia in viata. Dar daca ne apropiem de conceptul de expresie in acest mod, observam ca nu ni se ofera o alternativa viabila teoriei afective. Pentru ca suntem condusi inca o data catre conceptul de expresivitate: concept ce poate fi analizat fara a fi absurzi, intr-un mod in care teoria afectivitatii o cere. In mod normal, daca fac ceva casa imi exprim sentimentele, atunci intentia mea este sa produc ceva ce sa imi exprime sentimentele: acest lucru este adevarat indiferent daca incerc sau nu sa-mi transmit sentimentele cuiva. As putea sa-mi exprim mahnirea construind un monument sau scriind o elegie, iar ambele reies din intentia mea de a produce ceva care sa-mi exprime sentimentul. In mod similar, pot sa-mi exprim dragostea mea catre X facand ceva expresiv din iubire, astfel ca X sa poata intelege ce simt. Voi face ceva expresiv pentru ca acesta va fi cel mai bun mod sa-i transmit lui X puterea si seriozitatea sentimentelor mele.

Cu alte cuvinte, suntem condusi iarasi catre posibila afectiva notiune a „expresivitatii". Daca este asa, atunci noi suntem in stare sa reparam aparenta ruptura dintre cele doua caracteristici ale expresiei artistice mentionate anterior. Pentru ca atunci cand spun ca un monument funerar exprima mahnire, ma refer la unul din urmatoarele doua lucruri: a) intentiona sa exprime mahnirea cuiva, b) reuseste sa exprime mahnire. Prima este descriptiva, in timp ce a doua este (probabil) afectiva: si totusi legatura de sens dintre ele este directa. De altfel, punctul (b) este in mod clar un semn de succes, si are mai mult decat o analogie a expresiei in arta. Este de asemenea o calitate ca este cel putin partial, independenta de intentie, si poate, deci, sa-i fie atribuita monumentului, chiar daca monumentul a fost sau nu gandit sa fie expresiv, si chiar daca mahnirea pe care o exprima a fost sau nu reala. Trecatorul poate sa observe expresivitate, chiar daca el nu are nici un motiv sa ia monumentul ca o expresie reala de mahnire. Acelasi lucru se aplica lucrarilor de arta.

Dar cum vom analiza noi ideea expresivitatii? A fi expresiv se leaga cu a fi evocativ – nu pot gasi un obiect expresiv, decat daca el imi „aminteste" de ceva. Dar caracterul precis al acestei amintiri este dificil de determinat. Expresivitatea poate fi definita in mod liber ca puterea

de a ne aminti ceva, a ne trezi ceva, a evoca, sau a „simboliza” (intr-un sens larg ce nu trebuie confundat cu nici o idee semantica) lucruri, precum emotiile si starile de spirit. Ea se afla, asadar, la intersectia unei retele complexe de sentimente si ganduri, si va fi imposibil sa descriem recunoasterea expresiei intr-un mod simplu sau unitar. In capitolul urmator voi arata in detaliu cum poate fi analizata expresia. Pentru moment, cea mai buna indicatie pentru ce inseamna sa recunosti expresia este prin exemple: putem sa ne indreptam atentia catre ce spune un om, ce gandeste sau ce face cand ceva – sa zicem o poezie – il loveste ca fiind expresiv. Nu-i nevoie sa presupunem ca, atunci cand se petrece asa ceva, el ar trebui sa stie de asemenea ce exprima poezia: poate sa fie coplesit de un simt al expresivitatii poeziei, chiar si atunci cand nu poate pune sentimentele in cuvinte. Spre exemplu, versurile:

„O, corp clatinat de muzica, O, privire luminoasa,

Cum putem sa deosebim dansatorul de dans?”

sugereaza o puternica si extrem de precisa emotie, dar este peste puterile mele sa ma exprim in alte cuvinte. Intr-adevar, nu am nici o dorinta sa o fac. Cunoasterea descrierii unui sentiment nu contribuie la aprecierea acestor versuri – spre deosebire de „cunoasterea prin cunostinta” sentimentului insusi. Astfel ajungem repede la concluzia expresionistilor. Nu poate fi loc in „recunoasterea” expresiei in arta pentru cunoasterea ca un anumit sentiment este exprimat. Dar aceasta concluzie este dezbracata de alura paradoxala cu care suntem obisnuiti. Ea urmeaza imediat faptului ca interesul nostru in expresivitate si interesul nostru in descrierea a ceea ce este exprimat, sunt doua lucruri diferite. Recunoasterea expresivitatii apartine in mare parte „cunoasterii prin cunostinta”, si nu poate, deci, sa fie inlocuita de descriere.

Aceasta nu inseamna ca expresivitatea este intotdeauna acelasi fenomen, sau ca ea exista detasata de expresia unor stari de spirit deosebite. Mainile de Rodin, pasarile de Brancusi si fantanile de Berdini sunt toate expresive, dar in moduri diferite. Pe de alta parte, legatura lor cu anumite stari de spirit poate fi atat de puternica incat nici un alt mod de referire la aceste stari vor parea la fel de eficiente. Cineva cu suficienta cultura si experienta va intelege din aceste opere ceva ce nu ar putea pune in cuvinte. Valoarea lor rezida in faptul ca cineva poate invata din ele cum este o experienta sau o stare de spirit, chiar si atunci cand nici un cuvant nu poate sluji la dobandirea acestei cunoasteri.

Este totusi adevarat ca pot analiza efectul unei opere de arta si astfel sa aflu originea naturii sale expresive. Si pot face acest lucru chiar si atunci cand nu pot sa spun cu precizie ce anume exprima lucrarea. Sa luam urmatoarele versuri:

„Si uneori ca un spicuitor pastrezi

Stabil capu-ti incarcat peste un parau:”

Eu nu stiu exact ce exprima aceste versuri, dar cu siguranta pot face o descriere in mare a efectului pe care-l au. Spre exemplu, pauza de dinaintea cuvantului „stabil” impusa de masura, aduce vie in minte miscarea nesigura ce este descrisa. Versurile exprima partial aceasta miscare nesigura. Pe de alta parte, insasi sugestia ca am putea spune ce este exprimat de versurile:

„In interminabila

Plictiseala a campiei,

Zapada nesigura

Straluceste precum nisipul…”

E absurd: pentru a intelege un astfel de poem vedem ca atmosfera este de nedescris.

Aici ne putem pune intrebarea interesanta despre identitatea expresiei. In mod normal, nu este nici o problema cand doua gesturi exprima acelasi lucru. Si gestul meu si gestul tau exprima manie: in acest sens au identitate de expresie. Expresia se constituie din relatia cu o stare de spirit, si doua gesturi coincid in expresie atata timp cat starile de spirit pe care le reprezinta sunt identice. Dar cand interesul nostru se muta de la starea de spirit exprimata la calitatea expresiva a gestului insusi, descoperim o problema. Cum vom decide cand doua gesturi au aceeasi calitate expresiva? Am putea dori sa spunem cu anumite ocazii ca doua poezii exprima acelasi lucru, sau ca acompaniamentul unui cantec exprima acelasi lucru ca si cuvintele si in aceste cazuri dorim sa evocam o notiune a identitatii de calitate expresiva. Dar in mod clar trebuie sa rezistam tentatiei sa spunem ca ceea ce se intampla in cazul unui fundal reusit este ca poezia exprima un anumit sentiment, si ca muzica exprima un anumit sentiment si ca sentimentul este acelasi in ambele cazuri. Care este deci criteriul nostru de identitate? Daca este un criteriu, el are sens numai in contextul atribuirii expresivitatii unei opere de arta, si nu una care se aseamana criteriilor noastre normale pentru identitatea sentimentelor. Si vorbind pe buna dreptate, din moment ce expresivitatea este o notiune afectiva, „identitatea” expresivitatii nu este determinata de aplicarea unui standard extern. Identitatea este identitatea de experienta – experienta „recunoasterii expresiei” – si pentru aceasta nu-i nevoie de nici un criteriu (in cazul de fata).

Aceasta problema a identitatii expresivitatii poate fi luata drept confirmare a teoriei expresiei. Deoarece exprima mai convingator decat argumentul expresionistului din „particularitatea” sentimentelor de ce trebuie sa fie o „erezie de parafraza”. Daca parafraza este o cautare a identitatii expresivitatii, atunci parafraza nu poate sa fie determinata de nici o regula externa – precum reguli ale intelesului. Pentru ca ceea ce este cautat este o identitate de experienţa, si aceasta nu poate fi aparata intr-un mod atat de simplu.

Aceasta este doar pregatirea pentru o teorie, ale carei detalii le vom explora in capitolul urmator. Mai mult, este putin probabil ca ea sa se extinda fara modificari majore ca sa cuprinda toate utilizarile a termenului „expresie” in estetica. Dar eu cred ca este suficient sa aratam ca conceptul de expresie nu trebuie sa prezinte nici o dificultate teoriei noastre de experienta estetica. Un obiect este3 expresiv daca „ii corespunde”, sau „simbolizeaza” o stare de spirit, unde corespondenta este o chestiune de evocare, nu de referinta. Cum aceasta corespondenta apare in orice caz dat, nu este o intrebare filozofica, ci mai degraba una critica, ce isi gaseste raspuns in analiza individuala. Dar o asemenea teorie va pierde daca se va arata ca exista o proprietate independenta a operei de arta care ne determina sa o descriem ca expresie. Tocmai acest lucru incearca teoria semantica sa arate. Teoria semantica incearca sa faca „obiectiva” calitatea simbolica a lucrarii de arta, aratand ca ea apare la fel ca tot simbolismul, printr-o relatie cognitiva intre opera de arta si starea de spirit.

Este un mod de a formula teoria semantica ce devine rapid goala, in acelasi fel in care expresionismul este gol. Spre exemplu, putem pleda impotriva doamnei Langer spunand ca

operele de arta stau intr-o relatie simbolica cu sentimentele pe care le exprima,dar aceasta relatie nu trebuie explicata in termenii nici unei reguli de referinta. Operele de arta sunt simboluri „expuse", a caror legatura cu obiectul lor este pura morfologica. Simbolul si obiectul sau sunt legate prin faptul ca poseda aceeasi „forma logica". Rezulta ca ceea ce simbolul exprima nu poate fi reafirmat in cuvinte; cuvintele nu reprezinta formele logice ale indivizilor; ele doar rezuma proprietatile si relatiile pe care le poseda indivizii. Dar explicata in acest fel, relatia dintre o opera de arta si un sentiment nu poate fi descrisa ca o relatie semantica. Intelegerea noastra obisnuita a relatiilor dintre cuvinte si lucruri nu poate fi extinsa la intelegerea expresiei artistice. Deoarece nu mai putem explica de ce putem spune ca o opera de arta exprima un sentiment, si nu ca un sentiment exprima o opera de arta: pentru ca relatia „expresiei", explicata in felul doamnei Langer, este in mod clar simetrica. Prin aceasta ea este, desigur, total diferita de orice relatie semantica normala.

Putem suspecta ca teoria doamnei Langer devine banala prin solutia simplificata la ceea ce trebuie sa fie cea mai puternica obiectie a oricarei teorii semantice a expresiei: ce ar trebui sa spuna o opera de arta despre starea de spirit pe care o exprima, si cum este identificata starea de spirit? Vedem ca teoria doamnei Langer face aceste intrebari sa para nelegitime. Tipul de simbolism specific artei nu se explica prin modelul „atributiei si afirmatiei". Simbolismul artistic este sui generis, si implica nu expunere sau comparatie ci mai degraba „prezentare", revelarea unui lucru individual.

La fel ca expresionismul, aceasta teorie descinde direct din perspectiva Kantiana dupa care experienta estetica este libera de concepte. In experienta estetica obiectele nu sunt nici comparate, nici descrise, mai degraba „oferite" in totalitate. Croce de asemenea a pledat in apararea teoriei sale cognitive a aprecierii estetice cum ca arta si aprecierea ei sunt forme de cunoastere non-conceptuale. Redus la termenii de baza distinctia dintre arta si stiinta rezida in faptul ca prima implica intuitia, sau cunoasterea particularitatilor, in timp ce a doua implica conceptie, sau cunoasterea in mare. Croce sustine ca opera de arta ca un tot prezinta o intuitie, chiar si atunci cand contine parti – ca intr-un roman – care luate singure au un import conceptual pur. De fapt Croce a incercat sa uneasca intr-o singura formula doua aspecte separate ale modului de a vedea arta in stil Hegelian: ideea ca arta si aprecierea artei sunt forme de cunoastere, si faptul ca arta este ametitoare si nu un mediu intelectual. Croce leaga aceste moduri de a privi arta in asa fel incat sa deduca consecintele importante din ceea ce spune arta, si ceea ce ofera drept cunoastere, nu poate fi spus in alt mod, din moment ce acest lucru ar contrazice asumptia ca obiectul artei nu este o conceptie, ci o intuitie.

Este un pas mic de la ecest tip de expresionism la versiunea doamnei Langer a teoriei semantice: concluziile sunt aceleasi, si ratiunea lor la fel de dificil de interpretat. De fapt, chiar cu teoriile semantice care sunt in acelasi timp mai subtile si in mod real mai explicative decat ale doamnei Langer, sunt produse aceleasi concluzii si rasar aceleasi neconcordante de explicatie. Aceasta ar trebui sa ne conduca sa suspectam ca, oricat de rafinata ar putea deveni teoria semantica, este in final o teorie a aprecierii estetice la fel de goala ca si doctrina „simbolurilor expuse". Voi incerca sa ilustrez aceasta ipoteza printr-o scruta considerarea a ideilor lui Goodman.

Goodman analizeaza relatia dintre o opera de arta si ceea ce ea exprima in termenii notiunii comune de trimitere, astfel evitand multe din dificultatile care descind din recursul la „expunere" al doamnei Langer. El afirma ca expresia este o specie a exemplificarii, si ca un obiect exemplifica o proprietate daca in acelasi timp poseda acea proprietate si se raporteaza la ea, in

acelasi fel in care o mostra a unui croitor exemplifica modelul unei stofe anume. Expresia difera de alte feluri de exemplificare prin faptul ca in expresie proprietatea exemplificata este cuprinsa metaforic si nu literar. Cu alte cuvinte, expresia consta in referirea la un atribut care este „posedat metaforic". Goodman isi asuma libertatea de a inlocui intre ei termenii „atribut" si „predicat" pe baza nominalista. La fel de adevarat ca premisa nominalismului este refuzul sau pentru a da o explicatie (alta decat una genetica) despre cum un predicat se aplica metaforic. Nu e loc pentru sugestia ca intelegerea unei metafore poate implica diferite capacitati decat cele implicate in intelegerea adevarului literar: aceasta problema a fost pusa impotriva unei analize non-cognitive a aprecierii estetice. Dar nu este necesar sa discutam inca o data despre acest lucru. Nici nu trebuie sa-i desfiintam parerea lui Goodman aratand ca nu orice calitate pe care o opera de arta se zice ca ar exprima-o ii este de asemenea atribuita metaforic („mahnirea" este doar un exemplu). Vina poate sa zaca, pana la urma, in saracia folosirii metaforei. Este adevarat ca analiza lui Goodman trebuie usor indreptata ca sa nu fie deschisa unor contra-argumente. In mod clar, nu-i este suficient expresiei ca un poem sa fie in acelasi timp trist si sa se refere la tristete, din moment ce referinta poate aparea intr-un mod irelevant. (Tristetea poate fi mentionata in unul din versuri.) Argumentarea lui Goodman include mai multe sugestii despre cum acest gen de dificultate poate fi invinsa. Tot ce trebuie sa spunem, cred eu, este ca poemul trebuie sa se refere la tristete in virtutea faptului ca este (metaforic) trist.

Acum Goodman neaga faptul ca teoria lui ne-ar face capabili sa deosebim ce exprima orice opera data: nici o analiza filosofica incadrata in termeni nominalisti ne-ar putea da aceasta putere. Rezulta ca noi nu putem compara teoria lui Goodman cu intuitiile anterioare despre expresie ca sa o vedem reabilitata. De altfel, se pare ca aceste intuitii sunt extrem de vagi. Orice judecata care a fost facuta despre expresie a fost de asemenea contestata cu tarie, si asezat langa instabilitatea sa in limbajul crucial cele mai multe teorii filosofice ale expresiei au un aer detasat si paradoxal. Nu stim sa le aplicam operelor de arta; nici nu cunoastem ce se intampla in cazul in care ele sunt adevarate. Aceasta lipsa a unui corp de intuitii stabilit face ca analiza lui Goodman, in termenii conditiilor necesare, destul de curios. Teoria prezinta un „analysans" fara sa i se identifice „analysandum"-ul. Daca sunt corecte argumentele date mai devreme despre recunoasterea expresiei, atunci este dificil de apreciat ce este aratat de faptul (daca este un fapt) ca unele opere de arta poseda calitatea de a se referi la un atribut pe care il si poseda metaforic.

Povara analizei lui Goodman trebuie sa zaca in conditia referintei: aceasta trasatura explica in mod definitiv relatia simbolica dintre o opera de arta si ceea ce exprima. Relatia de „corespondenta" este analizata in termenii de referinta. La ce se ridica aceasta trasatura?

Pentru Goodman, diferitele forme de arta sunt, ca limbile naturale, scheme de simboluri. Ele simbolizeaza obiecte si proprietati, unul din reprezentare sau descriere, altul din expresie sau exemplificare. Reprezentarea implica insemnare, care este mai imediata si mai literara decat exemplificarea, dar esenta expresiei si a reprezentarii este calitatea referintei, care poate exista in aceasta si multe alte forme. Referinta revine in alte scheme simbolice si poate fi inteleasa din studiul oricareia dintre ele. Schemele simbolice sunt diferentiate partial in termenii unor anumite proprietati formale, unele semantice (derivata din ceea ce Goodman numeste „campul referintei" al schemei) altele sintactice (apartinand structurii schemei insasi). Daca anumite proprietati sunt prezente si altele absente, atunci este posibila dezvoltarea notatiilor pentru schema; altfel nu. Nu toate aceste proprietati formale trebuie sa apartina oricaror doua scheme sau simboluri. (Astfel

limbajele naturale, spre deosebire de imagini, sunt diferentiate sintactic, sau articulate, si spre deosebire de partiturile muzicale sunt nediferentiate semantic, sau dense.)

Acum sa ne inchipuim ca ar fi sa intrebam, care este continutul afirmatiei ca diferitele forme de arta constituie scheme simbolice? Ce simbolizeaza, si ce fel de lucruri ne permit sa spunem despre ce simbolizeaza ele? O prima reactie la aceste intrebari ar putea fi sa le interpretam ca fiind fara probleme sau iarasi sa le consideram nelegitime, cum face doamna Langer. Formele de arta sunt scheme de simboluri in aceea ca ele impart anumite proprietati formale grosolane cu alte scheme simbolice, si prin aceasta ele au un „camp de referinta" cu care ele pot fi corelate. Nu este nici o multumire in notiunea ca o schema simbolica poate fi data independent de aceste trasaturi. Daca se intreaba ce este simbolizat prin operele de arta, atunci raspunsul este obiecte si proprietati (sau in limbaj nominalist, indivizi si predicate): acestea istovesc campul de referinta al artei ca cele mai multe scheme de simboluri. Daca acum se pune problema ce spun operele de arta despre aceste obiecte, atunci se va raspunde ca un raspuns nu este nici necesar si nici posibil. Pentru a intelege un enunt in „limbajul" muzicii inseamna doar sa intelegi referintele facute de enunturile individuale, in concordanta cu conventiile si practicile muzicii. Nu este nevoie sa ne raportam la ceea ce spune muzica pentru a explica cum o intelegem. In orice caz, muzica nu spune nimic ce ar putea fi pus in cuvinte: nu este nici un motiv pentru care calitatea de a fi traduse, caracteristica limbilor naturale, s-ar arata in alte scheme simbolice. Nu putem vorbi despre un enunt muzical ca fiind „echivalent" unei parti de engleza; notiunea de echivalenta este ea insasi legata de enunturile lingvistice, si marcheaza o relatie numai dintre propozitii. A presupune ca un enunt muzical ar putea fi inteles daca ar fi tradus intr-un enunt verbal inseamna a presupune ca primul apartine unei scheme simbolice careia, de fapt, nu-i apartine. A intelege un enunt muzical nu inseamna sa stii de un enunt in alta schema simbolica care intr-un fel spune acelasi lucru; nu este nici un motiv pentru a spune ca un astfel de alt enunt poate fi gasit. In orice caz, sa presupunem mai departe ca cineva gaseste acest enunt: cum il poate intelege pe acesta? Sigur nu cunoscand alt enunt in aceeasi – sau alta - schema simbolica: a insista ca intelegerea trebuie intotdeauna sa inainteze in acest fel, inseamna sa generezi un infinit regres. Intelegerea unui enunt muzical trebuie sa fie considerata o abilitate pur muzicala, precum intelegerea unei propozitii este pur lingvistica.

Ofer acest argument deoarece vreau sa fac putina dreptate caii extrem de radicale ale lui Godman si rejectiei lui determinate a tuturor „explicatii ultime". Dar acest radicalism are si el neajunsurile sale, si in timp ce pe un anumit nivel pare sa faca analiza impregnabila, pe un alt nivel o deschide unei serioase critici. Nu este un fapt irelevant ca limbile naturale pot fi traduse. Este esenta lor. Pentru ca traducerea este o posibilitate imediat ce exista interpretare, si toate limbile naturale sunt interpretate intrinsec. Cu alte cuvinte „referinta" intr-o limba naturala pare ca imediat deschide posibilitatea traducerii. Pentru ca referinta la particularitati nu se poate produce intr-o schema de simboluri care nu admit posibilitatea predicarii, si de aici posibilitatea alocarii de valori de adevar. (ma bazez pe obisnuitele argumente Fregeane pentru legatura dintre referinta si adevar.) Adevarul introduce ideea de echivalenta, si de aici de traducere. Acum noi trebuie sa presupunem ca aceasta calitate de a fi tradusa nu este o caracteristica a schemei simbolice a muzicii, chiar daca referinta se intampla si in aceasta schema. Imediat devine indoielnic faptul ca am putea explica ceea ce se exprima prin „referinta" in termenii practicii lingvistice. Dar, daca ar fi asa, termenul „referinta" folosit de Goodman devine la fel de obscur si inutil ca „prezentarea" doamnei Langer. Ca in teoria reprezentatiei, Goodman isi bazeaza analiza pe o proprietate semantica presupusa care trebuie nici mai mult nici mai putin sa se desparta de aproape toate activitatile normale in care are

loc referinta: afirmatia, dezmintirea, intrebarea si comanda. Opera de arta alege un obiect (in cazul nostru un sentiment), dar nu afirma nimic despre ea. Opera de arta nu are nici o valoare de adevar; a spune, deci, ca intelegerea operei de arta este cognitiva inseamna sa spui foarte putin. Insemna sa spui doar ca ea implica atentia catre un obiect, si de aici mai mult decat simpla stimulare a sentimentului sau simtirii. Daca putem vorbi despre lucrare ca are o relatie de referinta cu ceea ce exprima nu seamana prea mult cu referinta care se petrece in „Acesta este verde", dar mai mult ca ceea ce se petrece in „Uita-te la asta!" A indeplini un astfel de ordin, si a intelege referinta pe care o contine, nu contine nici o judecata determinata a obiectului la care se refera.

Acesta pare sa sugereze ca o teorie semantica a artei nu spune de fapt nimic despre apreciere care nu ar putea fi spusa in termeni care sa nu ne indrume gresit. Nu are implicatia ca intelegerea artei este cognitiva in felul in care intelegerea unei limbi este cognitiva, nici nu are implicatia ca opera de arta este un simbol in acelasi fel in care cuvintele sunt simboluri. Simbolismul artistic este in intregime sui generis: nu exprima cunostintele despre lucruri universale; in schimb transmite un sens de existenta individuala. Din acest motiv operele de arta nu pot fi traduse. Arta nu este conceptuala, ci „imediata" sau „intuitiva". Aparatul teoriilor semantice nu face nimic mai mult decat sa pastreze intr-o forma descurajatoare dogmele centrale ale expresionismului Crocean. Dar este imposibil sa explici termenii teoriei semantice intr-un fel ce ar arunca o lumina asupra doctrinei Croceane. Dimpotriva, doctrina ramane la fel de obscura , in ciuda convingatorilor termeni in care este acum exprimata. A spune ca o opera de arta „prezinta" sau „se refera la" un anumit sentiment, unde „referinta" este detasata de adevar, si unde nu poate fi data nici o regula de referinta, se poate spune doar ca intr-un fel opera (dar nu intr-un mod particular) genereaza un sentiment. Si aceasta nu trebuie sa o negam. A continua sa discutam ca aprecierea este cognitiva ne conduce in cel mai bun caz pe un drum gresit, si sa numim o opera de arta un simbol, inseamna sa folosim cuvantul „simbol" cu un sens atenuat. A fi un simbol nu mai implica sa fie folosit pentru a simboliza. Daca camasa rosie simbolizeaza comunismul si camasa neagra fascismul, acest lucru se datoreaza faptului ca oamenii au folosit culorile camasilor lor pentru a-si declara loialitatea politica. A purta o camasa rosie, cu ocazia potrivita, si a spune „Eu sunt comunist" sunt acte echivalente, chiar daca unul dintre ele poate fi potrivit si eficient acolo unde celalalt nu e. fascistul care participa la o adunare comunista imbracat in rosu este vinovat de disimulare: el spune o minciuna prin felul sau de a se imbraca. Oricine credea ca o opera de arta simbolizeaza sentimentul intr-un mod similar, va gasi ca activitatile judecatii estetice si aprecierii sunt imposibil de explicat. Dupa cum vom vedea, simbolismul in arta este mai degraba o problema de sugestie decat una de referinta.

Discutand ca aprecierea nu este in primul rand cognitiva, am incercat sa mentin ideea ca atitudinea estetica nu este una de descoperire, si capatul ei final nu este cunoasterea faptelor, nici despre opera de arta si nici despre lumea la care se „refera". Nici o teorie a experientei estetice nu poate explica de ce cineva ar prefera sa asculte o simfonie inca odata, la fel de mult ca de ce cineva ar vrea sa recitească un tratat stiintific, sau sa repete un experiment reusit. Chiar daca judecata este o pre-conditie necesara experientei estetice – asa cum citirea unui roman o arata – nu este experienta insasi. O atitudine de cautare, in timp ce ii este esentiala, nu-i este suficienta aprecierii estetice, si efectele artei nu pot fi sumarizate in termenii unor teoreme pe care le invatam sau ajungem sa le credem studiindu-le. Aspectul cognitiv al aprecierii poate fi descris numai in termenii unor experiente anume, din care „intelegerea" analizata in Capitolul Doisprezece da forma generala. In acest fel trebuie acum sa incercam sa descriem „recunoasterea expresiei".

CAPITOLUL XV

SIMBOLISMUL

Pana acum concluziile noastre au fost negative. Expresia in arta are in acelasi timp o parte intentionala si una afectiva, si am gasit motiv sa o consideram pe cea de-a doua ca principala. Dar ce este aceasta parte afectiva? Ce este experienta „recunoasterii expresiei" si cum apare ea?

Noi trebuie sa scoatem in evidenta in aceasta stare de lucruri distinctia dintre natura si arta. Imagineaza-ti fata unei stanci undeva, in care actiunea vantului si a apei a sapat o figura foarte asemanatoare lui Hermes din Olimp. Este imposibil sa ne apropiem de o asemenea figura cu atitudinile, presupunerile si asteptarile pe care le rezervam operelor de arta. Privim „sculptura" din stanca ca un accident, si oricat am studia-o pentru frumusetea ei, va fi imposibil sa o apreciem precum apreciem originalul grecesc. Oricat de mult s-ar asemana cu Hermes, nu va fi niciodata posibil sa observi in fata stancii frumusetile reprezentarii si ale expresiei care ne afecteaza atat de mult in arta. Daca eu sunt interesat de expresia fetei lui Hermes, atunci sunt interesat de expresia pe care Praxiteles (presupunand ca ar fi el) a dat-o fetei, si daca are valoare pentru mine, se datoreaza partial faptului ca eu recunosc in acea expresie o intentie proprie artistului.

Recunoasterea intentiei nu poate, atunci, fi redusa la a fi irelevanta interesului nostru in arta. Nici nu este un contrast clar, pana la urma, intre o apropiere „afectiva" si „intentionala" a conceptului de expresie, pentru chiar motivul ca un simt al intentiei va determina experienta noastra a artei. Opera de arta este „transparenta" intentiei, astfel ca la orice nivel intentia poate opera prin intermediul artei, rafinand si transformand efetul ei asupra noastra.

Acest lucru nu este adevarat numai in ceea ce priveste expresia dar si, dupa cum am vazut, reprezentarea. Intr-adevar, este deseori dificil sa distingem cele doua fenomene, precum se vede clar in exemplul imitatiei. In ambele cazuri experienta fundamentala poate sa implice recunoasterea unui aspect, in loc de judecata unei similaritati. Si in ambele cazuri „stabilitatea" acestui aspect depinde de un sens al intentiei. La inceput il recunosc pe Domnul Heath in gesturile celui ce mimeaza, la fel cum as putea sa-l „recunosc" pe Domnul Wilson sau pe Regina. Dar cand vad ca Domnul Heath este intentionat prin gesturi, atunci mi se schimba experienta; aspectul devine mai stabil si mai imediat. Acum ii permit experientei sa urmareasca un curs familiar; ma predau impresiei, si imi situez perceptia performantei in cadrul gandurilor si atitudinilor in legatura cu Domnul Heath. Daca imitatia este exacta, si intentia persoanei care mimeaza clara, atunci sunt amuzat de spectacol.

Acest exemplu, folosit in acelasi timp de Wittgenstein si Sartre, servesc la a arata, cred, ca aceleasi capacitati pot fi amestecate in acelasi timp in intelegerea expresiei si intelegerea reprezentarii. Imitatia (mima) zace la granita dintre doua fenomene, si experienta noastra a imitatiei are legatura in acelasi timp cu intelegerea noastra a reprezentarii in teatru si cu aprecierea noastra a expresiei in balet si muzica. Reprezentarea si expresia sunt in acelasi fel forme de „imitatie", si experienta noastra a fiecareia deriva din imaginatie, nu credinta.

Dar acest lucru nu este tot ce trebuie sa fie spus in legatura cu conceptul de expresie. Asa cum este, notiunea de aspect nu reuseste sa elucideze toate fenomenele pe care le-am putea

aduce sub acest concept discutand arta. In particular, pare sa nu acopere fenomenul de atmosfera, din care face parte o mare bucata din „expresivitatea" operei de arta. Anumite opere par a fi „inundate" de emotie – precum Embarcacion a Czthere de Watteau, sau Ulise de Tennyson – si acesta este un fenomen care e cere analizat. Acestea sunt cele mai importante exemple de „simbolism artistic"; asemenea opere de arta sunt tratate ca expresii perfecte ale unei stari de spirit si in aceasta sarcina a simbolismului nu ne putem gandi la nici un fel de declaratie prozaica care le-ar putea lua locul. Cum descriem noi „recunoasterea expresiei" in aceste cazuri?

Simbolurile artistice, se spune des, se disting de enunturile lingvistice prin faptul ca sunt iconice. Termenul este al lui Pierce si este folosit pentru a sugera ca relatia dintre simbolul artistic si lucrul la care se refera este intr-un fel „direct" asa cum simbolismul lingvistic nu este. O parte din ceea ce este exprimat prin acest simbolism artistic nu este mediat in maniera simbolismului lingvistic prin reguli de referinta, ci purcede direct, prin puterea intrinseca a simbolului de a aduce un obiect in minte.

Aceasta invocare a unei distinctii respectabile este destul de inofensiva, atata timp cat noi nu credem ca ceva este exprimat prin el. a spune ca simbolismul artistic este iconic, inseamna a da o indicatie a ceea ce nu este. Dar asta nu ne spune ceea ce este, nici cum apare, nici cand are succes. Explicarea iconicitatii proprie lui Pierce – in termenii similaritatii – abia poate sa justifice felul in care L'invitation au voyage este legat de capitulare emotionala, sau de felul in care Kinderszene a lui Schumann povesteste experienta unui copil.

Acum nu sunt doar operele de arta ce stau in relatie afectiva cu obiectele si starile de spirit. Astfel, un peisaj ii poate transmite bucuriile copilariei cuiva care a fost odata fericit acolo. Intr-adevar in faimosul sonet al lui Baudelaire intreaga natura este implicata in *Correspondances* pe care le experimentam in viata treaza, si descoperirea lui Freud a unui simbolism in vise, ia ca punct de plecare o notiune care este in legatura stransa cu ideea simbolismului care infecteaza estetica contemporana. Aceasta conceptie Freudiana isi are analogia cu antropologia si religia comparata , si, de fapt, noi descoperim in fiecare ramura a experientei umane forme de „simbolism" care nu sunt semantice in ingustul sens al enuntului verbal, dar eficient in maniera operelor de arta.

Se poate aduce obiectia ca legatura continua dintre simbolismul artistic si cel non-artistic nu poate fi asumat din simplul motiv ca uneori folosim acelasi vocabular vag in descrierea ambelor. Dar sa luam un exemplu. Sa presupunem ca stau langa un estuar intr-o lumina difuza privind barcile si ascultand la murmurul panzelor lor. Gasesc scena evocativa, si prin aceasta ma refer la faptul ca produce anumite emotii. Intretin aceste emotii in imaginatie, dar daca mi se cere sa le descriu natura acestor emotii ma trezesc lipsit de cuvinte. Sa presupunem, totusi, ca as fi capabil sa le descriu ca un amestec de pace si dor. Acum nu putem spune ca estuarul este un obiect al acestui sentiment in nici un sens direct: nu-mi imaginez un sentiment de pace si dor care este directionat catre estuar, deoarece interesul meu prezent se concentreaza asupra lui. Si nici nu este estuarul o simpla intamplare a acestui sentiment. Experienta nu este provocata de vederea estuarului in felul in care este provocata de vinul pe care tocmai l-am baut. Pentru ca sentimentul pe care mi-l imaginez este in mod intim legat de ceea ce vad, in sensul ca cea ce vad integreaza o descriere completa a ceea ce simt. Daca ar fi sa incerc sa produc o descriere care sa nu fie vaga si generala in maniera celei deja mentionate, m-as gasi constrans la un moment dat sa ma refer la estuar si nu doar la sentimentul pe care mi-l trezeste estuarul. Fara sa urmarim subiectul mai departe am putea spune ca aici tratez estuarul ca pe un „simbol" al starii de spirit.

Sa presupunem ca reflectand la aceasta stare de spirit eu descopar o opera de arta care o exprima perfect. Auzind versurile:

Vois sur ces canaux

Dormir ces vaisseaux

Dont l'humeur est vagabonde;

Eu exclam: „Este exact ce am simtit!" Daca vorbesc sincer, atunci cuvantul meu este lege. N-ar fi ciudat sa spun ca poemul, care exprima pentru mine cu exactitate acelasi sentiment ca si cel pe care mi-l transmite estuarul, totusi, sta intr-o relatie diferita cu sentimentul? Pana la urma, poemul este expresiv partial pentru ce descrie, si ce descrie este ceea ce vad cand ma uit la estuar. Cu alte cuvinte, in timp ce poemul exprima sentimentul mai complet, sta in relatie cu sentimentul care este in mod esential similar cu relatia care exista intre sentiment si estuar. Urmeaza ca, chiar daca recunoasterea intentiei trebuie sa modifice si sa adanceasca experienta noastra a simbolismului, experienta insasi apartine unui mod care poate fi descris fara referinta la intentiile caracteristice artei.

Sa ne urmam obiceiul si sa ne limitam atentia asupra cazului persoanei a treia. Ce poate fi adevarat despre un om daca se spune despre el ca priveste o opera de arta ca un simbol al unei stari de spirit? Mi se pare ca, data ce ne mutam atentia de la obiectul estetic la experienta subiectiva, putem duce la bun sfarsit intreprinderea listarii conditiilor necesare. Primele trei conditii sunt imediat sugerate de teoria noastra a imaginatiei:

Este necesar ca subiectul sa fie capabil sa genereze starea de spirit vizata, si astfel sa „ne imaginam cum este". Cunoasterea castigata din recunoasterea expresiei, in acest caz la fel ca si in altele, o fora de cunoastere prin informare. Subiectul este familiarizat cu ceva ce nu ar putea descrie in cuvinte.

Aceasta conduce imediat la o a doua conditie:

Sentimentul trebuie sa fie generat de opera de arta. Adica, gandul sau perceptia operei ar trebi sa produca un gand subiectului, sau sa genereze un sentiment. Nu putem spune, in mod abstract, care elemente ale unui obiect ar putea da aceasta putere evocativa, si aceasta se pune in acord cu intuitia ca ceea ce face o opera de arta sa exprime o emotie nu poate fi intocmita inainte de cazul particular.

In final, trebuie sa clarificam faptul ca recunoasterea expresiei formeaza o parte din experienta noastra artistica:

Este necesar sa percepi sau sa fi perceput opera de arta daca ea trebuie luata ca o expresie. Adica, experienta simbolismului nu poate fi obtinuta la mana a doua. Aceasta conditie n-are nevoie, cred, d nici un comentariu.

In incercare a de avansa dincolo de aceste conditii minime, filosofii au dorit sa invoce notiuni vagi precum „fuziunea" de care vorbeste Santayana. Poemul incepe sa aiba o valoare simbolica cand idea (sau perceptia) poemului se uneste cu ideea sentimentului. Aceasta aminteste de una din incercarile de a explica perceptia aspectului spunand ca aici experienta a fost informata

de concept. Pare sa sugereze ca experienta noastra e formata din doua elemente, unite intr-o relatie specifica.

Dar daca ar fi sa incercam sa dam o definitie non-metaforica acestei „fuziuni" ne lovim de dificultati: ori inventam o noua metafora, ori ne intoarcem in cerc, si explicam „fuziunea" in termenii simbolismului, insistand ca aici simbolismul este sui generis si nu explicat in termenii unei paradigme lingvistice sau semantice. Desigur, cineva poate sa ofere o descriere lingvistica procesului de fuziune. Prin aceasta ma refer la faptul ca cineva poate sa numeasca acele elemente ale unui poem in virtutea carora devine expresie a unor stari de spirit. Dar studiul critic al gandului, al dictiei si al conotatiei poate fi vazut ca oferindu-ne geneza simbolismului, nu cu analiza lui. Poemul dobandeste o valoare simbolica deoarece trezeste toate aceste ganduri, si le atrage spre a forma un tot special de cuvinte. Dar acest lucru nu ne spune ce inseamna sa spui ca poemul simbolizeaza o anume stare de spirit. In alt context ar fi nevoie sa dam o cu totul alta explicatie, chiar si atunci cand starile de spirit sunt cat se poate de asemanatoare. (In aceasta privinta putem compara Imbarcarea lui Watteau cu Corinna lui Herrick.)

Trebuie deci, sa incercam a punem ceva in locul „fuziunii" empirice. Si ar putea parea ca avem deja o alternativa la teoria noastra a imaginatiei. Cand traducem metafora „fuziunii" intr-un limbaj filosofic acceptabil, nu ne conduce inca odata spre ideea unui aspect?

Din pacate, problema nu este simpla. Desigur, putem privi recunoasterea tristetii in muzica ca un caz de perceptie aspectuala. Dar acest lucru nu ne ajuta in rezolvarea dificultatii prezente. Pentru ca avem nevoie de un termen prin care sa denotam relatiile mai subtile intre muzica si emotie, relatii de „revarsare", sau simbolism in sensul afectiv. Experienta simbolismului nu poate fi descrisa simplu ca perceptia directa si nemediata a relatiei, in problema „vederii" sau „auzirii ca". Cand recunosc ca Embarcation a Cythere exprima o atitudine in directia efemeritatii fericirii atunci, in timp ce experienta mea este in anumite moduri importante analoga perceptiei unui aspect, nu m-am referit la nici un „aspect" in aceasta descriere a picturii. Nu putem spune ca vederea picturii e la fel cu vederea expresiei (intr-un sens literar) a acestei atitudini. Deoarece acest lucru nu ofera nici o descriere a ceva ce poate fi vazut. A invoca notiunea de aspect cu scopul de a explica recunoasterea expresiei intr-un caz ca acesta este, deci, in acest punct destul de inutila. Nu este inca clar ce inseamna sa spui ca o pictura poate fi vazuta ca ceva care este in sine invizibil. (In aceasta directie, cazul este identic cu La Mer, discutat in Capitolul Treisprezece.)

Mai mult trebuie spus, atunci, despre relatia precisa dintre gand si experienta in cazurile de tipul acesta. Sa presupunem ca un om vede pictura lui Watteau ca o expresie a unei atitudini spre efemeritatea fericirii. Nu este suficient sa spunem, asa cum am spus pana acum, ca el este condus dor de pictura spre aceasta atitudine. Sunt multe moduri irelevante in care acest gand poate sa apara din perceptia picturii, si din acest motiv, mi presus de orice, trebuie sa respingem doctrina „asocierii de idei". Un prin pas spre a depasi dificultatea ar putea include o referinta la emotie. Astfel am putea considera adaugarea urmatoarei conditii[1]:

Sa vezi a ca un simbol al lui b, inseamna sa reactionezi intr-un fel catre b, ca un rezultat al perceptiei lui a. Este posibil ca aceasta reactie sa existe doar in imaginatie – „cochetand cu ea" mai

[1] Aceasta conditie, ca si urmatoarea sunt sugerate de catre Bishop Allison (Eseu despre natura si principiile gustului, Vol. 1, ch.2) care a notat ca simpla asociere de idei nu este suficienta judecatii estetice.

degraba decat adoptand-o; si daca b este insusi o emotie, atunci reactia va avea un caracter „compatimitor", ca raspunsul nostru la mahnirea muzicii unui recviem.

Aceasta conditie poate parea naturala din moment ce reuseste intr-o oarecare masura sa explice importanta si valoarea expresivitatii. Dar este o problema pe care deja m mentionat-o: problema „dublei-intentionalitati". Discutand exemplul estuarului a devenit clar ca estuarul n-ar putea fi considerat nici obiectul sentimentului meu imaginat (in orice sens normal), nici macar ocazia acestuia. Si totusi, sentimentul parea sa depinda de estuar nu doar pentru existenta sa, ci si pentru descrierea sa corecta. Sentimentul nu ar putea fi descris in totalitate fara sa ne referim la un moment dat la estuar[2]. Expresia unui sentiment astfel imaginat in cuvinte si comportament trebuie sa se distinga de expresia unei reminiscente (care ar putea lua forma „ma face sa ma gandesc la…" decat „Ea exprima…"). O parte din expresia acestei stari de spirit rezida in dorinta de a continua sa observi un obiect deosebit si de aceea ne-am putea dori sa spunem ca interesul in simbolism este intotdeauna estetic: deoarece intotdeauna implica acordarea atentiei unei privelisti sau sunet.

Acest fenomen al „dublei intentionalitati" este, desigur, exact ceea ce observam in cazul perceptiei aspectului chiar daca aici se pune problema intentionalitatii unei perceptii decat intentionalitatii unui sentiment. Cand il vad pe a ca b sau pe b in a, atunci perceptia mea are doua obiecte imediate: a (care este de asemenea si obiectul material al perceptiei), si b, aspectul, aceste obiecte fiind unite in sensul ca ceea ce eu vad, trebuie sa fie descris in temenii ambelor. Trebuie sa recunoastem ca „dubla intentionalitate" este aici cu totul primitiva. Daca este asa, atunci similara „dubla intentionalitate" observata in recunoasterea simbolismului – ca intr-adevar in fiecare exercitiu de imaginatie, si se aici in experienta estetica de orice fel – va fi suficient de clar odata ce relatia ei cu perceptia aspectuala este explicata. Si de fapt, aceasta sugestie se dovedeste a fi fructuoasa.

Sa ne intoarcem la cazul picturii sau poeziei care exprima o atitudine in directia efemeritatii fericirii. Aici emotia care se simte sau este imaginata nu poate sa aiba ca obiect numai starea de spirit exprimata in opera de arta: trebuie de asemenea sa fie directionata in vre-un fel spre opera de arta. Urmatoarea analiza a fenomenului pare naturala:

Chiar daca sentimentul subiectului este exprimat in directia a ceea ce este simbolizat, (atitudinea in acest caz), este directionata de asemenea spre opera de arta insasi in sensul ca subiectul este dispus sa descrie, si poate sa justifice, sentimentele sale in termenii elementelor operei. (El descrie posturile molesite ale oamenilor in pictura lui Watteau; el se refera la versurile finale sumbre din Corinna de Herrick si asa mi departe.)

In acest fel s-ar putea zice ca opera de arta furnizeaza elaborarea sentimentului subiectului. Pentru a descrie in totalitate gandul pe care se bazeaza sentimentul lui, subiectul trebuie sa se refere la opera de arta din fata sa. Asta se intampla in ciuda faptului ca obiectul sentimentului sau – care e definit de acest gand – nu este opera de arta insasi, ci mai degraba ceva dincolo de opera pe care aceasta o „simbolizeaza".

[2] Pentru acest subiect, si alte probleme asemanatoare in analiza expresiei, vezi John Casey, The language of Criticism, chs. IV si V.

Aceasta sugestie este promitatoare, dar deocamdata incompleta. Sa ne intoarcem la remarcile despre intentionalitate din Capitolul Sase. Acolo am discutat ca intentionalitatea poate fi explicata, in majoritatea cazurilor, in termenii notiunii de gandire, unde „gand" acopera credinta, judecata, si starile de spirit neafirmate, cateva dintre care au fost discutate sub titlul Imaginatiei. Sa presupunem ca cineva ar intreba: ce anume face ca frica mea de X sa se teama de X? raspunsul poate fi dat foarte simplu: frica mea, ca sa existe, depinde de un gand despre X (gandul ca X are o calitate infricosatoare). Dar nu orice gand despre X imi va servi in acest fel la a-mi directiona frica. Trebuie sa ma gandesc ca X este un obiect potrivit pentru frica. Intr-un mod similar, daca, uitandu-ma la Watteau, incep sa simt regret fata de efemeritatea fericirii, atunci trebuie sa existe un gand despre efemeritatea fericirii pe care sa se bazeze aceasta emotie. Si acest gand trebuie sa fie de asa natura incat sa faca trecerea fericirii regretabila in ochii mei. Si aici este locul in care pictura poate juca un rol in elaborarea sentimentului meu. Pentru ca elementele trecerii fericirii care imi trezesc emotia pot fi elemente pe care pictura insasi mi le aduce in minte. (este treaba criticului si nu a filosofului sa numeasca aceste calitati.)

Dar sunt doua dificultati legate de aceasta apropiere, care trebuie depasite. In primul rand, poare sa faca recunoasterea expresiei inca odata o activitate doar cognitiva: invat d la opera de arta anumite lucruri, sa zicem, despre natura umana, si ca rezultat ajung sa compatimesc trecerea fericirii. Nu e nici un sens in care recunoasterea expresiei implica aprecierea unei anume opere de arta, si desigur, atat de departe incat recunosc ceva este ceva ce poate fi evidentiat in nenumarate moduri. In al doilea rand, este problema familiara cauzata de ambiguitatea emotionala. Sa ne intoarcem la „a vedea precum". As putea vedea figura ambigua ca o rata si totusi, in acelasi timp sa fiu capabil sa justific altcuiva inrudirea perceptiei cu figura unui iepure. Nu trebui decat sa evidentiez elementele asemanatoare cu caracteristicile iepurelui. Dar a ma implica in acest proces de justificare nu inseamna si a vedea figura ca un iepure. In mod analog, pot experimenta o opera de arta ca un simbol de regret, in timp ce aduc argumente ca sa-l tratez ca un simbol al frivolitatii vietii la curte (presupunand ca Watteau-ul sau alta pictura contine ambele interpretari). Cu alte cuvinte, ideea justificarii nu isi este suficienta pentru a explica cum trairea mea este „directionata" catre pictura.

De fapt, putem depasi ambele aceste dificultati printr-o singura strategie:

Ceea ce subiectul invata din pictura – ceea ce ii aminteşte pictura – e ceva ce el invata experimentand pictura, si numai in acea experienta.

Aceasta sugestie corespunde teoriei hegeliene (si intr-o anumita masura celei kantiene) cum ca opera de arta are expresie fiind „intruparea sensibila" a unei idei. O asemenea teorie poate fi eliberata de obscuritatea prototipului ei idealist in urmatorul fel. Descriind intentionalitatea sentimentului meu in termenii picturii, ma refer la felul in care arata pictura, si este in acest fel in care gandul meu este dependent de experienta. Este cum arata pictura ce furnizeaza elaborarea gandului meu. Spre exemplu, ceea ce ofera un sens viu de regret al efemeritatii fericirii in opera lui Watteau, sunt posturile personajelor din pictura si lumina speciala ce le inunda. Eu descriu ceea ce ma misca in aceasta efemeritate partial in termenii caracteristicilor picturii, dar ele sunt in mod exclusiv caracteristici vizuale. Numai cineva care a vazut pictura, va intelege in totalitate la ce ma refer.

Cu alte cuvinte, pentru a putea fi de acord cu ceea ce descriu ca exprima pictura, trebuie sa arunc o anumita luminam asupra unor caracteristici. Si este posibil sa ne intoarcem aici la doctrina „a vedea precum". Pentru ca daca gandurile mel depind atat de mult de cum rata pictura, atunci este posibil sa le vad intruchipate in aparenta. Gandurile pot transforma „felul cum arata", ca eu sa imi doresc sa il descriu diferit. Experienta unei „aparente" atat de transformata de gand, va fi in mod formal analoga experientei vederii unui aspect. Dar se va asemana de asemenea cu „intelegerea" care a fost descrisa in Capitolul Doisprezece, in aceea ca va fi imposibil sa spui in alte cuvinte cum trebuie sa fie vazute detaliile picturii. Tot ce putem spune in rezumat este ca ele sunt vazute in asa un fel incat interpretarea picturii ca un simbol devine imediata.

Aceasta experienta a recunoasterii simbolismului este, ca toate fenomenele ce impart proprietatile formale ale imaginatiei, in limitele ratiunii. Exista ceva de genul apararii unei interpretari ca potrivita unei opere de arta, si facand asta, cineva l-ar putea indupleca pe altul, prin intermediul ratiunii, sa experimenteze opera intr-un mod anume. Aceste motive pot inca odata sa ne indrepte catre analogii – ca atunci cand descriu ritmul sau linia melodica unei piese muzicale in temenii proprietatilor „dinamice" ale emotiilor. Dar judecata a „ceea ce este potrivit" este , inca odata, sui generis, si in nici un fel limitata la analogii. Sa luam ultimele versuri din Corinna de Herrick:

Then, while time serves, adn we are but decaying,

Come, my Corinna, come, let's go a-Maying.

Aici suntem brusc fortati sa recunoastem ca ceea ce este exprimat nu este doar argumentativ, in maniera lui To His Coy Mistress, dar si contaminat de durere. Dar, desigur, nu este nici o analogie cu durerea aici. Efectul depinde de ceea ce este spus, si de ciudata segmentare a ritmului din versuri.

„Recunoasterea" simbolismului in arta nu este deloc un fenomen ciudat si detasat. Intr-adevar, are multe in comun cu alte forme de „recunoastere" care ne contamineaza constiinta despre lume. Acum, in mod normal, „recunoasterea" reprezinta un proces cognitiv de care si animalele se bucura: un caine isi poate recunoaste stapanul, la fel cum eu recunosc un om pe langa care trec pe strada. Aici recunoasterea este o problema de a stii cine este omul. Este la fel ca si cum mi-as spune: „Iata-l pe domnul Smith". Dar mai este inca un sens, in care recunoasterea nu poate fi explicata simplu ca un caz de a realiza ca o propozitie este adevarata. In timp ce eu pot stii (realiza) ca acesta este chiar domnul Smith, pot cu toate acestea sa nu-l recunosc, in aceea ca pot sa nu vad in el natura fizica si morala c are stiu ca este a lui. Mai mult, ca un rezultat, pot fi incapabil sa atasez perceptiei domnului Smith atitudinile si sentimentele pe care in mod normal i le rezerv lui. Asteptarile mele pot sa nu se reflecte in fata pe care o vad. In acest fel, desigur, expresia de pe fata cuiva poate sa mi se para ciudata, din simplul motiv ca atitudinea mea fata de el s-a schimbat. In Razboi si pace, Tolstoi descrie perceptia lui Rostov a Prinţesei Maria in urmatorii termeni:

Nicholas imediat a recunoscut-o pe Printesa Maria, nu atat dupa profilul care se vedea sub boneta ci dupa sentimentul de atentie, timiditate si mila, care imediat l-a cuprins.

Chiar daca este poate ceva exagerat aici, totusi putem recunoaste un gram de adevar. Sentimentele noastre sunt deseori legate in acest fel de perceptia noastra, astfel incat caracterul

fiecareia se transforma. Acesta, cred eu, nu-i nimic mai mult decat un exemplu al „dublei intentionalitati" caracteristica reactiei noaste la arta.

Am folosit exemple exclusiv din artele reprezentationale. Dar nu-i nici un motiv pentru care conditiile A-F sa nu fie satisfacute de experienta noastra a muzicii si a arhitecturii. Dar in timp ce situatia poate fi generalizata in asa un mod , trebuie sa recunoaştem ca intotdeauna vom folosi termenul „expresie" intr-un mod pe care nu-l poate acoperi. Folosirea acestui termen in a descrie arta este extrem de variata, si daca am ales doar unul din acestia este pentru ca mi se pare cel mai important si, in acelasi timp, cel mai dificil de inteles. M-a preocupat analiza unui fenomen mai degraba decat un cuvant si daca aleg sa potrivesc termenii de „expresivitate" si „simbolism" in descrierea fenomenului, este deoarece ma vad obligat sa folosesc termenii in acest fel. Un poem precum Exequy de Bishop King exprima durere intr-un mod direct la fel cum cuvintele si gesturile o fac. Daca este de asemenea „expresiva" in sensul pe care-l folosesc eu, aceasta este o caracteristica separata a carei semnificatie depaseste importanta „expresiei", fie ea naturala, conventionala sau dobandita. In general, vedem ca o opera de arta, la fel ca oricare alta activitate umana, poate fi considerata drept expresia oricarei stari de spirit care a intrat in producerea sa. Dar aceasta calitate este desigur independenta de expresivitate. Acelasi lucru se aplica multor altor feluri de „expresie" in arta – spre exemplu, reprezentarea artistica a comportamentului expresiv. Astfel noi spunem ca discursul mult ridiculizat al lui Beatrice din The Cenci:

…O Dumnezeul meu! Poate fi posibil…

Exprima oroare. Dar nu este in sine expresiv.

Cu toate ca am vazut cum recunoasterea expresiei poate fi pana la urma o parte importanta a experientei artistice, noi am vazut de asemenea ca anumite doctrine idealiste trebuie acum sa fie acceptate. In particular, nu mai este posibil sa discutam ca arta n-ar fi in felul ei o forma de cunoastere. Recunoscand expresia sunt chemat la o cunoştinţa a ceea ce este exprimat. Dar ce invat poate insusi fi exprimat numai in termenii unei experiente „vizuale", „auditive", sau „patrunderea semnificatiei" operei de arta. Daca de asemenea dobandesc cunoasterea a ceea ce este reprezentat sau exprimat, atunci aceasta cunoastere apartine „cunoasterii prin cunostinta" si nu poate fi transmisa in nici un alt mod. Este experienta muncii insasi care rezuma ceea ce stiu. Recunoasterea expresiei are, de fapt, exact dimensiunea experimentala care a fost descoperita in „intelegerea artei", si in acest capitol n-am facut nimic mai mult decat sa extind analiza „intelegerii" pana ce acopera dimensiunile referintei care pana acum au parut inexplicabile. Dar mai avem pana ce sa indicam valoarea experientei estetice asa cum am descris-o. Acesta este una dintr-un grup de probleme pe care vreau sa le dezbat in final.

CAPITOLUL XVI

OBIECTIVITATE SI VALOARE

Am discutat bazele esteticii in filosofia mintii, si probabil va veti fi intrebat cum se naste argumentul la practica criticii. In special, nu am oferit nici o solutie la probremele cele mai suparatoare ale criticilor: problema obiectivitatii si problema valorii. Orice tratare detaliata a acestor probleme ar cere argumente cel putin la fel de complicate precum cele pe care le-am adus deja, dar voi concluziona cateva sugestii.

Mai intai, problema obiectivitatii.Chiar daca lasam deoparte evaluarea, vom descoperi ca relatarea descrierii estetice prezinta o problema incomoda. Pentru semnificatia multor descrieri estetice s-au dat explicatii fara referire la justificarea lor. Nu s-a spus nimic care sa asigure termeni pentru aplicarea termenilor estetici. Nu trebuie asumat, oricum, faptul ca folosirea descrierilor estetice este in totalitate arbitrara sau subiectiva. O forma avand cateva aspecte poate fi vazuta in cateva moduri incompatibile; dar descrierea aspectului nu este subiectiva din acest motiv. Prin urmare, nu poate fi sustinut ca posibilitatea interpretarilor adverse a operei de arta demonstreaza subiectivitatea criticismului. Este poate posibil sa vezi Othello ca fiind nobil sau indulgent cu sine, iar aceste interpretari concurente dau nastere unor experiente diferite ale piesei. Dar nici o interpretare nu este subiectiva din acest motiv.

Ne-am fi putut gandi ca in argumentarea faptului ca descrierile estetice nu ar fi avut avut conditii ale adevarului, le-ar fi facut imposibil de descris ca fiind ,,obiective''. Dar nu este asa. Obiectivitatea si adevarul apartin unor categorii separate. Luati paralel cazul judecatii morale. Presupunand ca este adevarat ca judecata morala exprima atitudini si nu credinte: conditia pentru acceptarea lor implica o decizie sau o dorinta. Urmeaza faptul ca exista un sens in care judecata morala nu are conditii ale adevarului – adevarul lor nu consta in ,,corespondenta'' cu starea de fapt. Dar aceasta nu inseamna ca judecata morala nu este obiectiva. Inca mai poate fi posibil sa le sustinem cu motive ,, valide pentru toti oamenii'', motive care trebuie acceptate. Poate fi adevarat ca in absenta conditiilor adevarului, nu poate exista un motiv concludent, care nu este ,,evaluativ'' in sine. Dar motivele practice pot fi totusi obiective, in sensul de a fi rational acceptate tuturor oamenilor, indiferent de dorintele lor personale.

Dar cum aparam obiectivitatea de judecata critica? La ce putem apela?teoria perceptiei estetice argumenteaza ca obiectivitatea unei judecati estetice nu este fondata diferit fata de obiectivitatea judecatilor atribuite calitatilor secundare. Este adevarat ca majoritatea judecatilor despre aspecte sunt in acest fel obiective – acesta este un adevar necesar pe care o persoana avand capacitati senzoriale si abilitati normale, ca utilizator al vorbirii le va accepta – este sigur ca acest apel la intelegere poate sustine obiectivitatea argumentului estetic. Cu siguranta, cel putin unele trasaturi estetice sunt, ca aspecte, dependente de recunoasterea lor intr-o experienta auditiva sau vizuala, dar in judecata estetica nu mai gasim acelasi tip de intelegere spontana. Experienta particulara a viziunii unui aspect este predeterminata de primele trasaturi ale obiectului intr-o maniera in care nu este experienta estetica. Putem totusi, sa nu mai facem un apel direct la acord, pentru a stabili obiectivitatea descrierii estetice.

Recunoasterea unei trasaturi estetice, spre deosebire de recunoasterea unui aspect, nu este o prerogativa a ,,observatorului standard''. Chiar daca s-a facut acordul in judecata estetica, aceasta nu ar stabili obiectivitatea. Spunem ca fiecare trebuie sa vada pentru sine in judecata estetica, dar trebuie sa ne amintim ca acest proces de cvasi-perceptie este bazat pe o ,,intelegere'' complexa, fara de care cu greu se poate spune ca exista. O persoana nu ,,vede'' ca o opera de arta este sincera, trista sau sentimentala, daca nu o intelege. Nu are nevoie de intelegere pentru a vedea o pictura colorata in rosu, sau ca are aspectul unui cal. Acest lucru se intampla deoarece intelegerea poate lua multe forme si poate fi educata sau alterata de rationament si pe care nu il putem folosi ca si criteriu al obiectivitatii. Este semnificant in acest sens, faptul ca putem stabili reguli pentru constructia aspectelor, dar nu putem stabili reguli pentru producerea trasaturilor estetice.

Daca exista obiectivitate in descrierea estetica, atunci, trebuie descoperita la un nivel mai adanc decat cel al argumentarii *de facto*. Trebuie sa cercetam radacinile rationamentului in estetica – in particular trebuie sa incercam sa descoperim daca obiectivitatea poate fi atribuita motivelor oferite in favoarea unei experiente sau unui raspuns. Filosofii care s-au gandit la motive practice, resping obiectivitatea esteticii. Dar o astfel de viziune a motivului practic este grotesc redusa. Intrebarea este daca obiectivitatea poate fi obtinuta aici, unde este ceruta. Putem sa ne multumim stiind ca aceasta nu este o problema numai pentru estetica, ci si pentru empiristi, carora le lipseste raspunsul.

Desi este dificil de demonstrat obiectivitatea argumentarii critice, este clar faptul ca se cere obiectivitate. Caracterul normativ al interesului estetic impune suspendarea subiectivitatii in judecata estetica. Acum ne-am putea intreba de ce vrem un acord, cand nici nu stim daca il putem intalni?

Aceasta intrebare, pe care kant a considerat-o a fi cea mai serioasa intrebare a esteticii, a fost lasata deoparte in capitolul X, iar acum trebuie sa incercam sa raspundem la ea. Exact aici trebuie facuta o teorie a artei. Arta este cea care da aprecierii estetice importanta in vietile noastre semnalata in ,,universalitatea'' judecatii estetice. Dar daca arta nu este o forma de cunoastere, atunci se pare ca nu ne-a mai ramas nimic caruia sa explicam valoarea, alta decat un set de experiente incomunicabile si autonome. Traditional, empiristii au incercat sa relateze aprecierea in termeni de placere: sa afirmi ca arta este o sursa de placere, cel putin ofera o scuza. Dar aceasta teorie nu ofera nici o explicatie universalitatii judecatii estetice. Un raspuns la problema noastra va fi satisfacatornumai daca acorda semnificatia potrivita artei.

Pentru opinia critica de orice tip, trebuie intemeiata in perceptiaobiectului sau, si am vazut ca orice schimbare in aceasta perceptie poate determina atat judecata cat si experienta. Data fiind complexitatea operelor de arta, critica si analiza vor avea intotdeauna un scop. Este adevarat ca gandul si imaginatia sunt mai putin imediate si predictibile decat divizarea continutului mintii umane in ,,activ'' si ,,pasiv''. Oricum, aceasta disponibilitate a argumentelor critice nu poate justifica cererea noastra pentru intelegere, daca nu explica de ce ar trebui sa fim interesati in alcatuirea unei astfel de cereri.

Ar trebui sa justificam cererea pentru ,,universalitate'' in estetica, de aceea, daca am putea arata ca o relatie suficienta exista intre estetica si preferintele morale. Sunt doua feluri de a concepe relatia, ce corespund a doua atitudini diferite. Ma voi referi la ele prin abordarea ,,externa'' si ,,interna'', din moment ce acestea difera in ceea ce priveste aprecierea artei ca fiind numai externa

considerentelor moralitatii, a doua in ceea ce priveste aprecierea artei ca fiind intern legaat de punctul de vedere moral.

Este caracteristic abordarii externe sa localizeze valoarea artei. Arta se considera a fi o forma a educatiei, specifica, educatia emotiilor. S-ar parea ca cele doua intrebari ,,Cum este evaluata o opera de arta?'' si ,,Care este valoarea artei?'' trebuie tratate independent. Ar fi natural sa argumentam ca operele de arta trebuie evaluate pur autonom, prin referirea la standarde ale succesului care sunt interne. Frumusetea si depravarea morala pot, prin urmare, coexista. Aparatorul abordarii externe ar argumenta ca arta este benefica.

Regulile, conventiile si formele artistice au o importanta imensa in arta, si aceasta importanta nu poate fi relatata pentru un simplu fapt. Cu toate acestea, se pare ca am descoperit un motiv pentru importanta lor. In viata zilnica, simtul nostru asupra a ceea ce este adecvat trebuie tinut in stapanire. In arta, totul este deliberat si motivat. Orice opera de arta este creata intr-un mediu sub indrumarea unor reguli prestabilite care pot fi incalcate dar niciodata ignorate, pentru ca personifica traditia gandului fara de care nici o opera de arta nu ar avea sens.

In absenta regulilor si traditiilor, simtul nostru vis-a-vis de ceea ce este adecvat ar putea fi cu greu trezit si aprecierea artei ar ramane incipienta si primitiva. De aceea este inevitabil sa nu facem legatura intre artistic si experienta morala.

Chiar pe taramul artei abstracte, nu este nici o cale in care rationamentul moral si estetic sa fie separat. Daca muzica ar fi fost la fel de abstracta si impenetrabila precum gandul, atunci ar fi imposibil sa existe ironie in muzica, sau exploatarea deliberata a caracterului.

In incercarea noastra de a gasi o explicatie a ,,universalitatii'' rationamentului estetic, am dost condusi catre sugerarea conexiunilor dintre experienta morala si estetica care sunt de mare importanta pentru criticism. Daca sunt standarde ale rationamentului critic, atunci nu pot fi separate de standarde ale argumentarii practice in general. Relatia intre rationamentul moral si estetic sugereaza faptul ca standardele pentru validitatea uneia vor furniza standardele pentru validitatea celeilalte. Pentru a arata ce este rau intr-o opera de arta sentimentala, trebuie sa aratam ce este rau in sentimentalitate. Pentru a fi sigur in materie de gust este, pana la urma, sa fi sigur in materie de moralitate: etica si estetica sunt una.